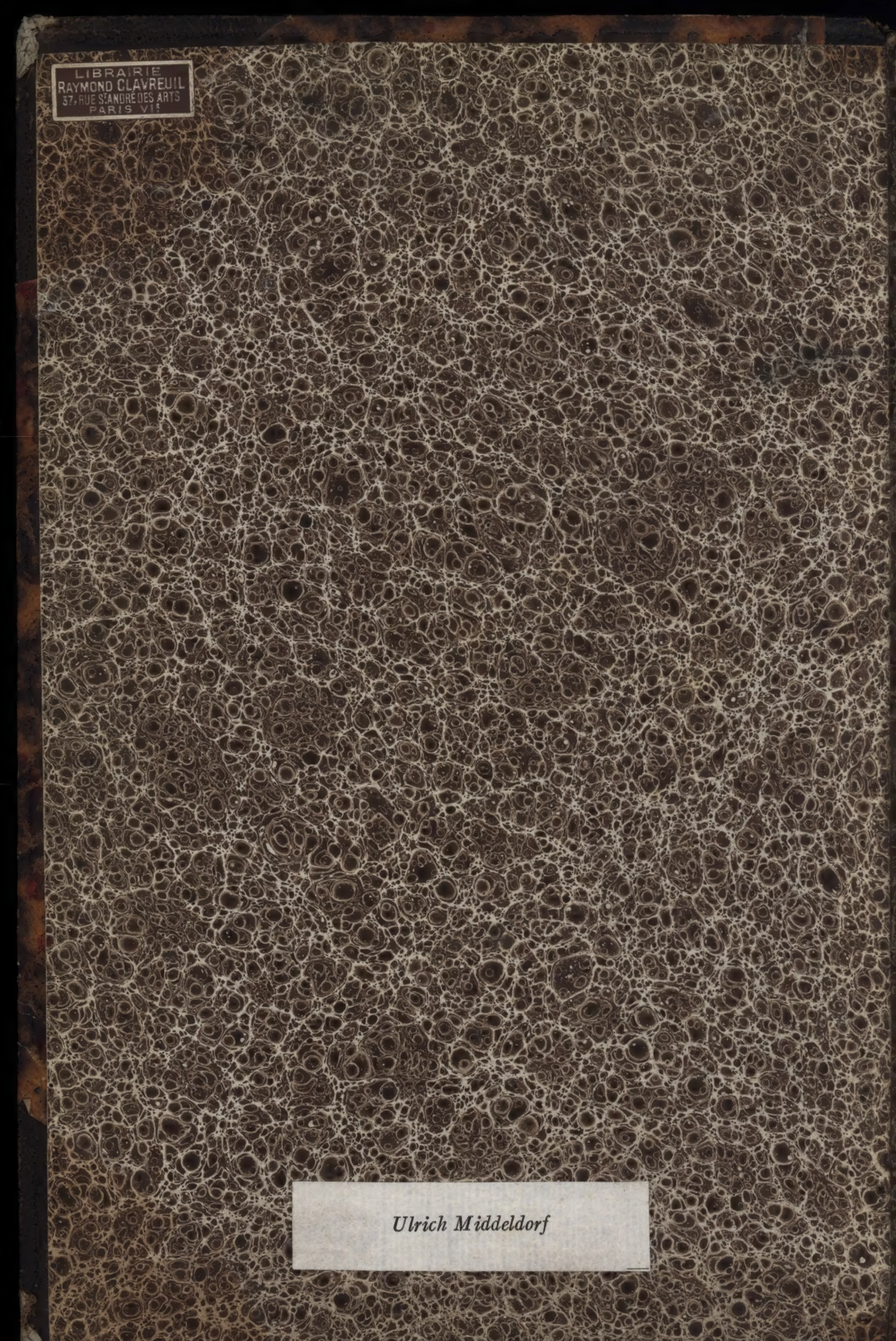
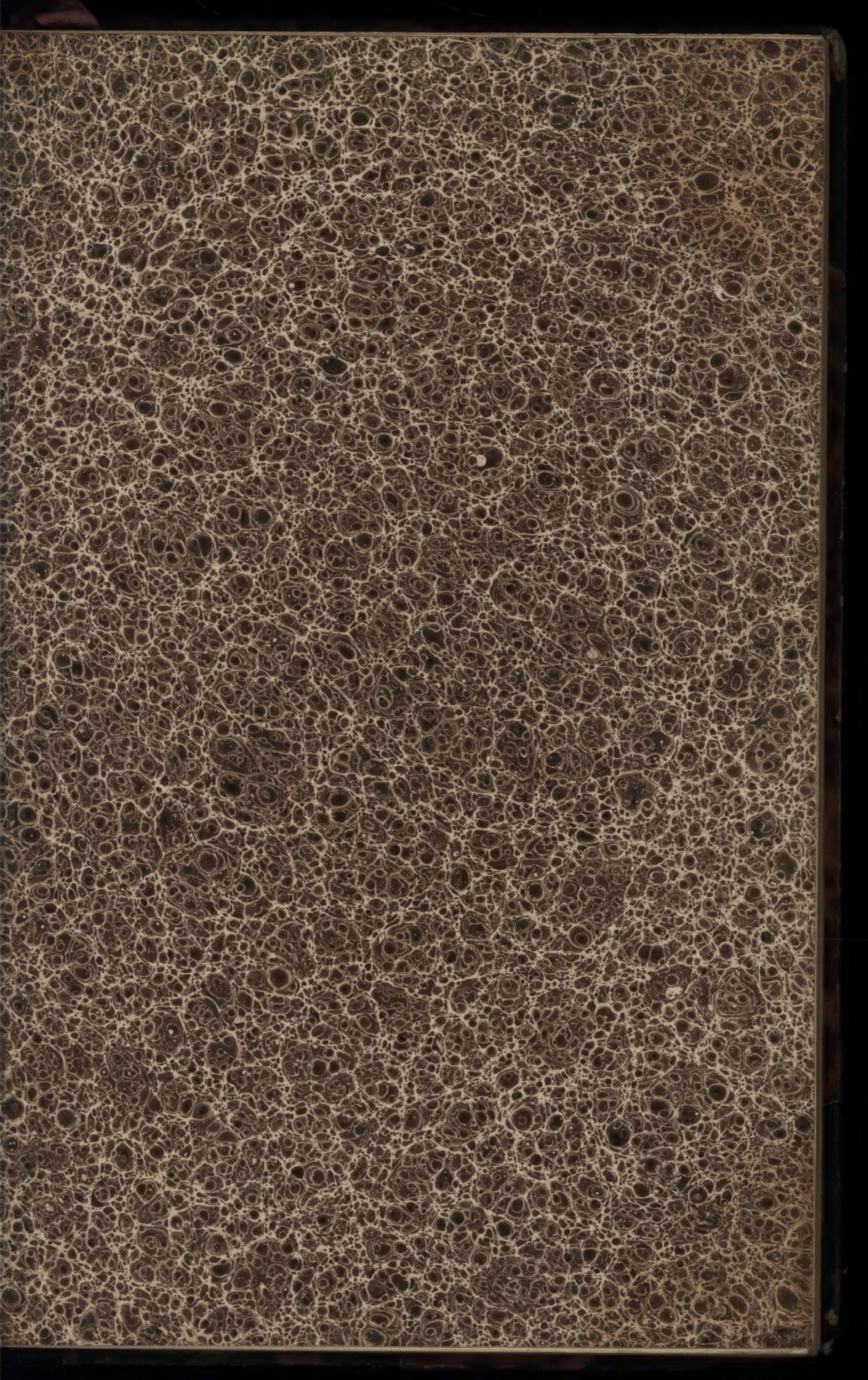
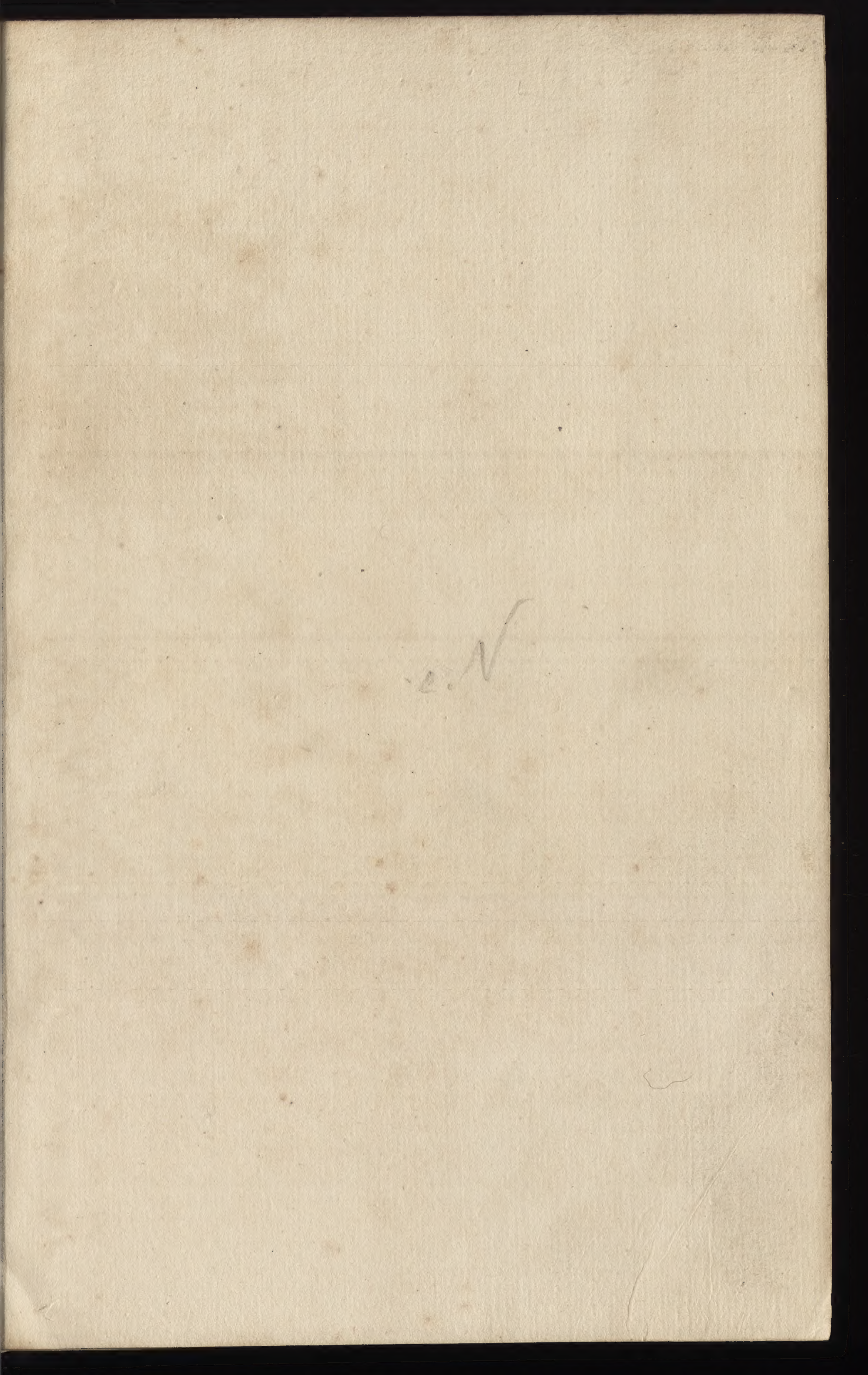



LIBRAIRIE
RAYMOND CLAVREUIL
37, RUE St ANDRÉ DES ARTS
PARIS VIe
Ulrich Middeldorf



(Vente Léon de Laborde. 2.75.)



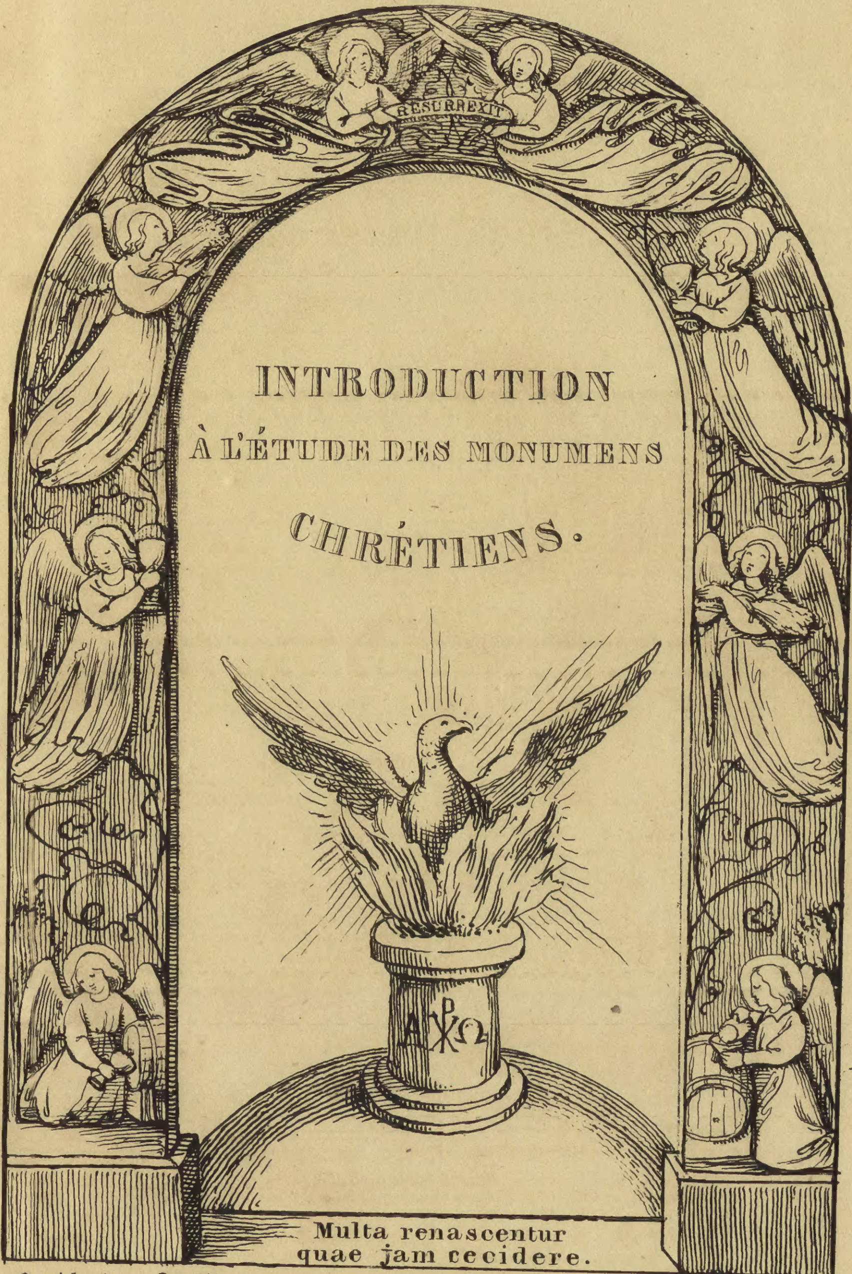
ESSAI

D'UNE

PHILOSOPHIE DE L'ART.

IMPRIMERIE DE E.-J. BAILLY ET Ce,
PLACE SORBONNE, 2.

pl. I
(Pag. XIII)



Gezeichnet von Schell.

ESSAI

D'UNE

PHILOSOPHIE DE L'ART,

PAR C. ROBERT.

Is sapientiæ et virtutis officinam verè ingressus dici potest, qui in artis et naturæ operibus Deum assiduè contemplatur.

BEDA (*De Naturâ rerum*).

Il y a deux mondes dans l'histoire, l'un au delà l'autre en deçà de la croix. Le Christ est venu arrêter l'humanité sur le penchant de l'abîme, et lui faire reprendre le chemin des cieux, dont elle s'était détournée; à lui s'arrête le *déclin*, à lui commence le *progrès*.

CHATEAUBRIAND.

Paris,

A LA LIBRAIRIE DE DEBÉCOURT,
RUE DES SAINTS-PÈRES, 69.

—

1836.

Au Lecteur.

Vivement frappé des efforts qui se font par toute l'Europe, pour faire sortir de la fermentation actuelle une rénovation de l'art, sentant que ce mouvement a quelque chose de réel, malgré ses écarts, et qu'un souffle divin le pousse, je n'ai pu m'empêcher de l'approfondir.

L'art est pour les sens ce que la poésie est pour l'âme, c'est-à-dire un des plus puissans leviers de l'ascension humaine : travailler à réhabiliter dans l'art les vrais principes du progrès, c'est donc agir pour une des branches les plus importantes de toute civilisation.

Voilà ce qui m'encourage à venir jeter au milieu de l'examen des questions nouvelles, le fruit de mes observations propres et le faible tribut de mes études.

Mon but moral est de contribuer au triomphe du beau chrétien, encore méconnu dans les trois principales branches du dessin, peinture, sculpture et architecture. Mon but historique est de rattacher l'art à la philosophie, son histoire à l'histoire générale des peuples. Car n'est-il pas, comme la littérature, *l'expression de la société?* En présenter le tableau chez une nation, ou dans une époque, n'est-ce pas juger et faire comprendre ses monumens? Or, les monumens d'un siècle ne peuvent se séparer du tableau de ses révolutions et de ses pensées successives. Ainsi, l'histoire de l'art est étroitement liée à l'ensemble du développement de l'humanité.

Rome étant la pensée unitaire, la clef de voûte du monde païen, comme du monde chrétien, je suis allé chercher dans Rome les preuves de tout ce que le Christianisme est capable de produire par l'art en le pénétrant.

Rome de la primitive, Rome du moyen âge, Rome des temps modernes, montrent avec une égale force que le Christ est l'unique source de toute beauté progressive, et que la décomposition et la mort augmentent dans l'art, comme dans la société, selon la mesure où l'on s'éloigne de lui.

J'avais d'abord pensé à réunir en un seul volume le tableau de ces trois grandes époques du génie chré-

tien ; mais la réflexion m'a fait voir que mon but serait mieux atteint en faisant paraître successivement et séparées les diverses parties de ce travail, de manière que chacune forme un tout indépendant, et que de l'ensemble ressorte l'histoire de l'art à ses différentes périodes dans la capitale des arts et du Christianisme.

Plus tard suivra la description historique des monumens de l'antiquité romaine, afin de présenter un *Manuel complet de l'artiste et du voyageur à Rome,* en même temps qu'un travail critique sur les plus importantes époques de l'art ancien et moderne.

Je ne crois pas avoir fait un livre avec des livres, quoiqu'il m'ait fallu en lire beaucoup pour compléter mes idées et mes observations, et en faire sortir un ouvrage archéologique, historique et descriptif sur la ville d'où sont partis les premiers et les derniers rayons de la civilisation moderne, travail qui m'a semblé manquer à notre littérature. J'y ai déjà consacré trois années; cependant je suis loin de penser qu'il est absolument exempt d'erreurs; je prie les hommes d'étude de vouloir bien me critiquer, celles qui m'auront échappé seront rétractées avec joie ; car je crois ne chercher qu'une chose : le vrai et son triomphe.

Ce livre est placé sous les auspices du Phénix, symbole dans la primitive Eglise du Sauveur ressuscité, et dès lors double emblême du progrès vers la vérité et du moyen de l'accomplir. Or, la vérité pour la terre c'est l'Eglise : mystique fiancée du Verbe divin, elle subit toutes les phases que lui-même a subies durant son passage ici-bas. Immortelle, il lui faut cependant passer par une suite de morts apparentes ou d'épreuves de plus en plus solennelles jusqu'à ce qu'il lui soit donné de remonter enfin vers l'époux. Mais ces agonies douloureuses ne font que purifier de plus en plus et fortifier sa vie.

L'humanité chrétienne suit donc nécessairement la marche croissante de son modèle : enfance, jeunesse, maturité, passion sur le Calvaire, il faut qu'elle traverse tout, afin de surgir du tombeau ressuscitée et glorieuse au dernier jour qui verra la vérité, repoussant pour jamais les ténèbres, darder les mille rayons de son soleil pour l'ascension du genre humain.

Le Phénix semble avoir été adopté dès l'origine pour exprimer ces choses. Il est sur le frontispice de l'Eglise comme l'hiéroglyphe du progrès, toujours plus accéléré à mesure que les temps approchent davantage de leur consommation.

Holocauste volontaire, l'Eglise comme le Phénix se sacrifie incessamment à l'humanité. Chaque nouveau

siècle la voit monter sur l'autel du soleil moral, et s'y brûlant pour renaître rajeunie avec des ailes de plus en plus larges et lumineuses, diriger toujours plus haut le vol de l'esprit humain. Mais de même que chaque époque, tout individu doit concourir au sacrifice, tout doit mourir pour renaître. Toute vie doit se renoncer pour progresser. Or, le bois de cet holocauste moral et intellectuel est tout ce qui peut prendre feu dans la nature humaine : désirs, pensées, instincts, prière, tout cela allumé fait mourir et ressusciter le Phénix. Chaque créature raisonnable est appelée à réaliser en elle ce symbole, en livrant volontairement à la flamme du bûcher tout ce qui lui est obstacle pour s'élever dans la lumière, en réduisant en cendres le vieil homme, toujours attiré vers les ténèbres terrestres.

Il faut que chaque être gravisse, comme Isaac, la montagne qui domine les basses et marécageuses vallées. Quiconque s'arrête, homme ou peuple, tombe dans l'abîme. On ne peut ni rétrograder, ni retenir ce qui croule de soi-même dans le passé, ni anticiper sur ce qui n'est pas encore. Car ces trois tendances agiraient directement contre l'action toute-puissante des trois personnes divines dans le cercle des choses visibles. Vouloir rétrograder, ne serait-ce pas refouler vers sa source le fleuve de la création, qui coule incessam-

ment du Père, dont les germes n'étant plus infinis, inépuisables, ramèneraient nécessairement les antiques monstres du panthéisme? Arrêter dans le présent; ne serait-ce pas blasphémer contre l'amour du Fils, nier les mérites de son immolation, qui depuis le Calvaire ne cesse plus de se répéter chaque jour ici-bas, pour faire grandir l'humanité? Anticiper sur l'avenir, ne serait-ce pas abuser de l'Esprit saint, vouloir épuiser la vie féconde, et faire avorter l'enfant nouveau que l'éternelle colombe a échauffé en silence sous ses ailes? Cependant, signaler le but auquel il faut tendre, est le devoir de tout homme qui l'aperçoit. Mais le prophète doit s'attendre à n'être compris que d'un petit nombre, ou même à succomber victime.

Malheur à lui, s'il voulait jouir avant le temps des fruits de l'arbre qu'il a planté pour la postérité et non pour lui! Essayer de précipiter l'ordre social et intellectuel dans un excès de mouvement, serait tout aussi coupable que de vouloir rétrograder. Ce serait imiter les Titans dans leur révolte, pour leur ressembler dans leur chute. Moïse ne vit qu'à l'heure de sa mort, et seulement du haut de la montagne du désert, la terre promise aux fils de Jacob.

Or, tout ce que le Phénix primitif dit dans l'ordre social et religieux, il le dit également dans l'art. Aussi

la première fois qu'on le voit parmi les chrétiens, est-ce sur le mausolée érigé au martyr Valérien, par sa fiancée sainte Cécile, patronne des arts, épouse restée vierge, la plus ancienne muse du Christianisme.

En effet, il n'y a d'art que dans le drame, il n'y a de drame que dans la passion. Par elle la créature se consume sur son propre bûcher, d'où s'élancent des flammes pures et claires, si la passion est divine, obscurcies par la fumée si la passion n'est qu'humaine. C'est pourquoi le Christianisme, étant le plus haut point de la passion divine, est aussi l'apogée de l'art.

Explication des Planches.

I.

En tête de cet ouvrage a été placé le Phénix de la primitive Eglise, qui, comme l'or et le martyr sortant du creuset et de la fournaise, s'élance de son bûcher brillant et rajeuni, emblême à la fois des deux élémens fondamentaux de la vie chrétienne : le progrès et le sacrifice, ou renoncement volontaire à tout ce qui est devenu insuffisant, obstacle pour s'élever, abandon de soi-même et de toutes ses pensées à l'avenir qui est le progrès, c'est-à-dire la lente action du Verbe rédempteur attirant de plus eu plus, par les mérites de son immolation non interrompue, l'humanité dans le sein de son Père.

Au dessus de l'oiseau symbolique, s'élève un arc, à la fois triomphal et funéraire comme ceux des catacombes, sur les mosolées des martyrs; les pendentifs sont ornés de ceps de vigne, auxquels pendent des grappes mûres. Des tonneaux indiquent la vendange, de petits génies emportent au ciel dans des calices le vin nouveau, d'autres tiennent des épis de froment, symbole du pain eucharistique. Toute cette scène est une imitation des peintures allégoriques du christianisme durant les quatre premiers siècles.

II.

L'Espérance étrusque, d'après le type primitif, s'avance légère et souriante, et de sa main levée et entr'ouverte paraît semer sur la terre le grain des moissons futures, qu'elle tient de l'autre main dans sa robe retroussée. Cette belle statue d'airain, dont la draperie est travaillée même par derrière avec une patience et une recherche étonnantes de la nature, a été placée ici comme point de départ de l'art occidental. On sent en la voyant que l'humanité s'est mise en marche. Il y a loin des idoles momies d'Egypte et d'Asie, ou même de l'Espérance grecque appuyée immobile sur son ancre, à cette Espérance de l'Occident, qui, se présentant vêtue, mais dégagée de tout emblême, annonce déjà la chute du symbole et la future liberté chrétienne. A la vérité ses draperies, quelque magnifiques qu'elles soient, pèsent encore comme du granit; on y voit toujours l'antique rectiligne des Grecs, tombant comme la matière par son propre poids. Mais ce fardeau, la sculpture même affranchie le portera longtemps encore.

Au dessous de cette Espérance déjà réaliste des Latins, sont deux médailles frappées sous Auguste, en commémoration de la paix générale dont jouit pour la première fois le monde, à la naissance du Messie. L'une représente la porte fermée du temple de Janus, avec les mots : *Januum clusum.* Elle indique que le sceau a été mis sur les destinées antiques, et que l'Espérance est accomplie. Sur l'autre est le frontispice de la Cella, également fermée après le sacrifice d'actions de grâces, indiqué par l'inscription *à la paix éternelle.* L'humanité semble ainsi pressentir que sa lutte physique est finie [1].

[1] La statue a été dessinée d'après Buonarotti. Osservaz. sopr. i medagl. del mus. Carpegna, p. 93; les médailles d'après Mamachi, *Antiquitates christianæ.*

III.

Le Christianisme s'est établi par le renoncement de soi-même et le crucifiement de la chair. C'est pour quoi les plus anciennes peintures des catacombes sont des *prières* ou orantes, debout, les mains élevées de manière que leur corps forme la croix. Celle qu'on voit sur cette troisième feuille est exécutée d'après d'Agincourt, qui en a découvert l'original dans la catacombe de Saint-Saturnin, et le regarde comme ayant été peint vers la fin du troisième siècle. Peut-être est-ce le portrait d'une de ces diaconesses, ou vierges consacrées, qui, vestales volontaires, passaient leur vie sur les tombes des premiers martyrs, éclairées par la seule lumière des lampes dites *feu chaste* ou feu du Seigneur. Sa longue tunique blanche sans ceinture, son voile rejeté par derrière, l'espèce d'étole, brodée de palmes, et ordinairement couleur de pourpre ou d'azur, sont le costume historique. Les deux colombes se trouvaient de même, à ses pieds, sur le monument.

Malgré les traits tourmentés de son visage, qui témoignent de la décadence de l'art antique, cette vierge, dont les mains prient et par là aussi bénissent, semble déjà indiquer le *règne de l'esprit* comme caractère de la nouvelle religion, tandis que le *règne des sens* est désigné au dessous par le squelette bachique des repas funèbres, dont la vue excitait les païens à l'ivresse dans les tombeaux de leurs pères, pour en honorer les mânes. Il est placé entre une amphore de vin et la couronne de myrte des réjouissances. L'inscription grecque, χρω, κτω (tene, fruere), possède et jouis, répond au cri des Romains, *vive dùm vivis*, et offre le résumé moral du paganisme. Cette médaille, déjà publiée par Buonarotti, l'a été de nouveau par M. Kopp dans sa *Paleographia critica* [1].

IV.

Le type historique et hiératique de Jésus, bénissant le monde

[1] Tome III, p. 631. Edit. Mannheim, 1829. Buonarotti, *Frammenti di vetri.*

et enseignant *la prière*, devait naturellement se trouver ici comme terme.

Pour fixer par un monument déjà existant le point de naissance de la révolution artistique de notre âge, nous avons choisi l'homme qui se trouve pour ainsi dire entre les deux mondes passé et futur, et dont le génie a reflété leur double influence, Thorwaldsen le suédois italianisé, l'élève de ce grand Canova qui marque dans l'art chrétien le dernier effort de l'esprit protestant soufflé par Winkelmann. Entre le Christ de Michel-Ange à la Minerve et celui de Thorwaldsen, il y a une bien longue histoire d'expériences et de déceptions de la philosophie et de l'art séparés de l'ordre de foi. Le *classique* Thorwaldsen eut le mérite de proclamer avant d'expirer la fin de l'imitation antique, c'est-à-dire, la *sortie de la maison de servitude*, et le retour aux traditions chrétiennes. Quelque glacial et séparé de la nature que soit constamment demeuré ce fils de l'académie et du septentrion, même échauffé par le soleil romain, il n'en a pas moins fait ce premier pas vers la cessation de l'anachronisme et l'adoption des types historiques de l'Eglise. Avec lui a commencé le travail de palingénésie de l'art.

On n'a présenté ici que les lignes d'ensemble de cette belle statue, sans chercher à rendre l'expression sublime d'amour et de majesté que le génie de l'artiste a su donner au type. Ici ce n'est en quelque sorte que l'architecture; dans une autre feuille on offrira le buste même, avec toute la beauté qui le caractérise.

Dans ces différentes gravures, prémisses introductives à un musée plus complet qui embrassera le développement historique de l'art chrétien de siècle en siècle, on a tâché de caractériser trois époques : l'antiquité occidentale, le christianisme primitif, encore moitié judaïque, et la tendance de l'art actuel et futur.

Maintenant que l'aurore a été vue, il n'y a plus qu'à attendre avec patience le lent retour du soleil, sûrs qu'il reparaîtra aussitôt que la réconciliation du beau et du sacré, de l'humain et du divin sera complète.

I

Du beau idéal en général,

DE SES TROIS ÉLÉMENS ET DE SES TROIS AGES.

Pare che l'alfa e l'omega dell' arte sia il rittrato.
CICOGNARA (*Storia della scult.*).

Die natur schœnheit ist die ælteste und reinste antike, und jedes wahre kunstwerk, sey es heidnisch oder christlich, nur ein abglanz von ihr.
QUANDT (*Streifereien*).

1. Objet de l'art.

L'homme, image de Dieu, réunit en lui les trois énergies de l'être qui correspondent aux trois personnes divines, et ces trois énergies se révèlent dans son développement extérieur par la tendance au bon, au vrai, au beau. La religion et la morale perfectionnent chez lui la faculté du bien; le dogme, la philosophie et la science apaisent sa soif du vrai; la littérature et les arts satisfont son besoin du beau dans la forme et dans le sentiment : or, si la littérature réalise le beau pour l'esprit, l'art le réalise pour les yeux, en animant la matière.

On peut établir dans l'art quatre grandes divisions principales : l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, qui renferme en elle la mimique et la danse, musiques des corps. Quant au drame, il est placé trop haut pour être confondu avec les arts proprement dits, bien qu'il en soit le guide et la boussole. Ainsi, occupant le dernier degré des travaux et de la vie

intellectuelle de l'homme, l'art doit réfléchir en lui la lumière de tous les soleils supérieurs, et d'abord du plus haut de tous, la religion, astre universel, dont doit s'éclairer toute pensée; puis la philosophie des différens peuples; enfin, et surtout, la poésie avec toute la richesse de ses images. Un peintre qui ne connaît pas la poésie du peuple chez lequel et pour lequel il travaille, n'enlèvera point son admiration. La poésie lui est plus nécessaire que l'anatomie; mais il doit la concevoir à sa manière, être poète dans un autre ordre, puisque l'art c'est la poésie de la vie transportée dans les formes, dans le marbre, sur la toile, dans les sons.

Il n'en est pas moins vrai que la poésie et l'art ne doivent jamais se confondre, que leur empire est distinct, comme le prouve Lessing dans son *Laocoon*, que l'essence et la force d'un art consistent dans les effets qu'il peut produire seul, sans le secours d'aucun autre; et de cette manière un peintre, par exemple, dépouille son art de toute sa puissance d'*art primitif*, en voulant lui faire exprimer, comme il arrive si souvent chez les modernes, ce qui n'est bien rendu que par les arts de la parole.

2. Du beau idéal.

« Éternelle, l'idée du beau n'est point engendrée avec nous, elle existe indépendamment de nos conceptions, elle est essentiellement renfermée dans la raison. » PLATON.

La plupart des écrivains ont fait jusqu'ici découler l'art de deux sources différentes : les uns de l'idée pure ou du symbole, qui peu à peu se penche vers le monde sensible, à mesure qu'il pénètre plus avant dans la vie, et tend alors enfin à imiter la nature par l'illusion, mais sans jamais cesser de la subordonner à l'idéal symbolique, continuant de planer sur la forme : de sorte que l'art pour ces hommes demeure toujours un, moyen une écriture, un hiéroglyphe, en un mot, une chose passive. Les autres, au contraire, le font sortir d'un jeu enfantin imitatif, de la nature, fruit des loisirs de l'homme, qui, à l'exemple de Giotto dessinant sur le sable l'ombre de ses moutons, copie les œuvres de Dieu, sans autre but que la jouissance, et finit pourtant aussi par créer l'idéal.

Quoi qu'il en soit de ces deux chemins, il est clair qu'ils correspondent à deux besoins impérieux de l'humanité, qui demandent à être satisfaits ensemble par un monument d'art, pour qu'on puisse le dire accompli.

De là il suit directement que réaliser le beau idéal est l'objet que se proposent tous les arts, chacun dans sa sphère. Mais qu'est-ce que le beau idéal? Depuis Raphaël il semblerait qu'on

ne le sait plus. Car on se demande : l'idéal, est-ce le beau de la forme ou le beau de l'idée ? et après avoir posé si malheureusement la question, on se décide pour l'idée morte ou pour la forme morte, et l'on ne quitte plus dès lors la voie aride dans laquelle on est entré.

3. Des idéalistes et des naturalistes.

Si l'on est décidé pour la forme on se dit : la nature est tout ; le plus haut degré de perfection est de pouvoir l'imiter telle qu'elle est.

L'art ne consiste qu'à peindre d'après nature. Mais saisir la pensée divine qui anime ces formes quelles qu'elles soient, et en dessine le véritable portrait, ceci, l'artiste ne le comprend pas. Alors, dans ses mains la forme n'est qu'un cadavre ; tout en déclarant qu'elle est Dieu, et voulant l'élever à l'apothéose, il la fait descendre dans le cercueil. L'art n'est plus qu'un métier, un vain savoir des formes ; l'anatomie remplace l'inspiration. Le naturaliste n'a qu'à disséquer le cadavre pour y trouver cette forme, son idole, et la dessiner avec plus de rigueur. Partant d'une idée plus vraie peut-être, mais aussi fausse et aussi peu heureuse dans son application, l'idéaliste se dit : la matière n'a point de vie en elle-même, l'âme est tout ; ce n'est qu'en peignant l'être immortel que les vers ne rongent point au tombeau, qu'il est possible de créer des chefs-d'œuvre. La nature est en décadence ; depuis la chute de l'homme elle n'est plus le beau ; en l'imitant, on ne produit que des formes déchues. Il ne faut l'envisager qu'avec pitié, voir au-delà de ses ténèbres actuelles, tâcher de la réhabiliter, de la

replacer dans sa gloire et splendeur disparues ; et s'imaginant que la nature ne peut en rien l'aider pour reproduire cette forme glorifiée qu'il rêve, il s'éloigne d'elle, et creuse son cerveau de plus en plus vide, au lieu de contempler avec amour et respect les œuvres de Dieu, d'adorer avec enthousiasme son esprit créateur qui plane sur les montagnes, et perce jusque dans le regard de l'homme. Il s'imagine tout ce magnifique univers comme un mausolée vide, un trône abandonné où Dieu ne réside plus. Et pourtant le beau c'est la nature, c'est l'homme même. Martial, au livre X de ses épigrammes, a dit avec une profondeur toute moderne :

Ars utinam mores animumque effingere posset,
Pulchrior in terris nulla tabella foret.

« La plupart des artistes, dit Schelling, parviennent rarement à se faire une idée juste de ce qu'est la nature, bien qu'ils se proposent tous de l'imiter ; pendant que les connaisseurs et les hommes qui pensent, trop séparés d'elle, trouvent plus commode de tirer leurs théories de la contemplation intérieure que de la science et du sentiment naturel.... et dès lors leurs enseignemens, quoique semés de vérités précieuses, se trouvent inapplicables. »

En effet, l'art est la *poésie muette, muta poesis*, comme l'appelaient les Romains, c'est-à-dire, la poésie qui s'exprime non par la parole, mais par la forme et le mouvement, ainsi que fait la silencieuse nature. L'art, c'est le lien intérieur qui unit l'âme par les sens au monde inorganique.

L'expression *beau idéal* devrait donc être bannie du langage de la peinture moderne à cause de son équivoque. Elle ne peut servir qu'à masquer l'ignorance des littérateurs avides de transformer les questions sur des faits qui leur sont inconnus

en questions de métaphysique. Le beau idéal, c'est le beau philosophique, le beau des platoniciens et des scholastiques du moyen âge. Ce n'est pas le beau terrestre et réel que doit étudier l'artiste; pour lui, le beau c'est la nature. Écoutons Maxime de Tyr : « La beauté ineffable, immortelle, existe d'abord dans les cieux et dans les substances célestes. Là, elle se maintient pure, sans mélange, avec toutes ses parties intégrantes. Mais en descendant du ciel ici-bas, elle s'obscurcit par degrés, et finit par s'évanouir..... Un fleuve majestueux, une plante richement fleurie, un coursier bondissant, offrent bien quelques parcelles de ce beau, mais des parcelles très brutes et bien rouillées. Cependant si le beau est descendu quelque part sur la terre, on ne le verra point ailleurs aussi complétement que dans la figure de l'homme. »

4. De la Trinité dans l'homme.

Omnis pulchritudinis forma unitas est.
St.-Augustin.

Puisque le beau existe dans la nature même, et dans l'homme qui en est le chef-d'œuvre, au degré où sa manifestation est possible sur cette terre, l'homme étudié pourra peut-être nous amener à des idées plus claires sur l'idéal.

Ouvrons l'Histoire de l'art de Winkelmann : au chapitre intitulé *Des proportions du corps humain et de leur beau*, nous lisons :

« La structure du corps de l'homme consiste dans le nombre 3, qui est le premier nombre impair et le premier nombre propor-

tionnel; car il renferme le premier nombre pair et un autre nombre qui unit l'un avec l'autre. Deux choses, dit Platon, ne peuvent subsister sans une troisième. Le meilleur lien est celui qui fait unité avec les parties liées, de façon que le premier est au second ce que le second est à celui du milieu. Ainsi, ce nombre renferme un commencement, un milieu et une fin; par le nombre 3, qui est le plus parfait, toutes choses sont déterminées, selon la doctrine des pythagoriciens; » et nous ajouterons, selon celle des chrétiens, que Platon ne connaissait pas encore.

Les praticiens, chargés de réaliser le beau pour les yeux, ont de tout temps partagé le corps en trois portions, qui, dans un être bien conformé, doivent être égales entre elles : ce sont le buste, les cuisses et les jambes. La tête, monde supérieur, et en quelque sorte spirituel, placé sur le monde inférieur et matériel, offre aussi trois parties, égalant chacune la longueur du nez, dit Winkelmann, et qu'on peut appeler les trois zones, de la bouche, des yeux et du front. Telle est la trinité matérielle que les anciens déclarèrent empreinte sur la forme humaine et dans la nature entière. Selon une sentence chaldéenne : « Il n'y a pas de royaume, pas de province, pas de lieu sur la terre, il n'y a nulle chose sur laquelle on ne trouve écrit le triple nom de Dieu. Il se lit sur le corps de l'homme, et jusque dans les dernières fibres de l'âme [1]. »

En outre, l'antiquité pour constater la beauté régulière d'un visage humain lui appliquait la clef sacrée du grand mystère, ⊤, dégénérée en phallus, symbole de génération matérielle, mais qui, appelée à devenir la *Croix*, ou l'emblême du sacrifice, devait faire espérer le salut par la régénération spirituelle de

[1] Non est regnum nec ulla res, nec ullus locus aut provincia, in quâ non inveniatur scriptum nomen Dei tetragrammaton, usque ad ultimas fibras animæ, membrorumque corporis humani. P. KIRCHER (*Mus. collegii Romani*).

l'être relevé de sa chute. Or, ce signe mystérieux était l'instrument avec lequel on divisait la face en deux portions égales, par une ligne perpendiculaire montant du centre de la bouche au centre du front, où elle se perdait dans une ligne horizontale qui la coupait à angle droit, en allant d'un œil à l'autre. Ainsi la conformité avec l'idéal du beau, c'est-à-dire du divin, se mesurait déjà par la croix, source de toute beauté matérielle, comme elle le sera bientôt de toute beauté morale.

5. De la Trinité dans l'art.

Le vrai beau dans l'art doit donc se composer d'une triade qu'il s'agit de trouver. Le grand Bacon cherchait déjà l'idéale beauté dans ce nombre mystérieux. Il dit : *in pulchritudine præfertur venustas colori, et decorus oris et corporis motus ipsi venustati*. Plusieurs écrivains de notre temps, principalement M. de Montabert, ont distingué dans le beau deux élémens : la partie sensible ou optique, et la partie intelligible, c'est-à-dire satisfaisant l'esprit. Mais il y a encore l'expression ou la passion, sans laquelle le monument, quelque rigoureusement optique et intelligible qu'il fût, demeurerait hiéroglyphe.

M. Rumohr, dans l'introduction à ses Recherches italiennes, ouvrage qui a rectifié tant d'erreurs, partage l'objet que l'art se propose d'atteindre en *conception*, *représentation* et *sujet* ou matière, qu'il regarde comme les trois élémens nécessaires de tout engendrement artistique. Malgré son peu de clarté, cette division jette pourtant une lumière nouvelle sur la question.

On conçoit que si ces trois parties sont à la hauteur les unes

des autres, il devra y avoir chef-d'œuvre. Mais cette triade idéale, *c'est Dieu,* dit saint Augustin; la nature ne la révèle nulle part absolument parfaite; elle en développe tantôt un point, tantôt un autre, sans pouvoir réunir l'ensemble : car Dieu seul embrasse le beau parfait ou l'infini. C'est pourquoi l'on a vainement écrit des volumes pour montrer dans quel type, dans quelle forme se trouve la beauté. Après avoir discuté des siècles sur la ligne qui l'engendre, on semble aujourd'hui reconnaître unanimement que ce n'est ni la courbe ou l'arc, ni la perpendiculaire ou rectiligne, mais que c'est la ligne ondoyante, le méplat, terme moyen entre le plat et le rond ou la bosse. Mais ceci démontré, est-on beaucoup plus avancé? il reste encore à trouver la beauté, qui n'est pas une ligne idéale, mais une chose réelle. Or, la beauté parfaite ne se rencontre nulle part sur les individus; elle n'existe que dans la nature collective. Aussi voit-on chaque époque et chaque artiste concevoir un côté particulier du beau idéal, celui qui répond le mieux à leurs besoins présens; et c'est là ce qui doit faire partager l'art complet en trois époques, où le plus souvent l'un des trois élémens domine les autres, et les entraîne comme à son char.

6. Des trois âges du beau idéal et du premier en particulier, ou du sujet.

Mais quels sont donc ces trois élémens du beau? Il nous semble qu'on peut les tirer des trois puissances de notre être : intelligence, imagination, sentiment, telles sont les trois choses qui veulent être satisfaites par l'art. Ainsi la jouissance du beau

est partie intellectuelle, partie sensuelle, partie morale ; c'est-à-dire qu'on veut d'abord jouir par le sujet ou la pensée qui intéresse l'esprit, par la forme ou le dessin qui frappe l'imagination et les sens ; enfin par le mouvement ou l'expression morale, qui émeut le cœur et l'attendrit.

Le premier âge, penché à l'hiéroglyphe, s'occupe toujours du sujet. Tel est l'art de l'Église primitive.

Il est clair que ce premier élément est uniquement passif, le seul qui ne se subordonne pas à l'inspiration, le seul qui puisse s'imposer et presque le seul sur lequel on puisse écrire. Mais ces types, si on ne sait leur donner la vie, resteront inertes. Ainsi, toutes ces études sans inspiration des symboles primitifs sont vides, quand il n'y a que cela. On ne sauvera point l'art en le ramenant à l'imitation des premiers types chrétiens, si en même temps il ne revient à la foi qui est la poésie et la vie. Au fond la nature est le seul éternel type ; mais pour l'atteindre, il y a des degrés plus vrais et plus simples, il y a un escalier pour monter au ciel de l'art, et c'est l'âge primitif qui est en possession de le tailler. Sous ce rapport l'art dépend directement du culte, il est le culte même ; et clair ou sombre, produit ou les monstrueuses idoles, ou les objets sacrés de la vénération de l'homme.

---

7. Du dessin et de la forme.

Le premier âge ayant posé les fondemens, le second vient élever l'édifice. Il développe surtout le dessin qui est la partie architectonique de l'art. Là, l'inspiration commence. C'est le seul des trois élémens qui soit abstrait et universel ; car il est

fils direct des mathématiques ou de la science des proportions justes, d'ensemble comme de détail ; c'est le moyen âge, c'est encore l'art italien, père de toutes les écoles d'Occident. Et dans l'antiquité, c'est la Grèce qui conçoit la première et enfante le dessin ; c'est-à-dire, qu'elle subjugue la nature et rend l'empire à l'homme qui l'avait perdu. Ainsi, épouse divine de l'Orient, dont elle a reçu les germes informes, mais puissans, la Grèce les a échauffés, animés par le dessin et le mouvement.

De ces deux premiers élémens est sortie *la beauté morale*, source unique et inépuisable de progrès, la seule beauté aux perfectionnemens de laquelle on ne puisse assigner de terme. Car par elle la conscience s'éveille et naît la liberté. C'est le commencement du Christianisme. Perfection du nu, perfection de la draperie, admirables groupemens et mouvemens des figures, telle est la seule beauté morale que les anciens Grecs aient connue ; ce n'en est pas moins un pas gigantesque au delà du cercle oriental, puisqu'un parfait dessin plastique peut être sans mouvement, comme on le voit dans l'Inde et l'Égypte. Il n'y a là que l'être ou le sujet, qui déborde dans une forme immense, mais sans âme. Quelle incommensurable distance sépare Athènes de Memphis ! Seulement ces Grecs, si supérieurs au reste du monde pour le mouvement et l'action dramatique, s'arrêtèrent là. Ils n'atteignirent que çà et là, toujours passagèrement, l'expression qui est la fleur de la beauté morale. Et même lorsqu'ils l'ont saisie, toute naïve et tendre qu'elle est, elle garde obstinément quelque chose de terrestre et de borné.

8. Troisième élément et troisième âge de l'expression et de la couleur.

Ainsi le troisième élément, ou le mouvement et l'action élevés à l'expression morale, n'a dû son complet développement qu'aux modernes. C'est l'art chrétien par excellence, porté à son apogée en sculpture et en architecture par les Normands de France et les Allemands, et en peinture par les Vénitiens, les Flamands, les Espagnols.

Cet élément étant l'organe du progrès, et comme la pointe du triangle sacré, est aussi le côté mobile de l'art; il varie chez toutes les nations. Car issu de la lumière et de l'amour, qui sont le verbe matériel et le verbe moral, dont les différens peuples sont plus ou moins éclairés et échauffés selon leur plus ou moins de distance du midi et de la vérité, il se compose des teintes locales du ciel et de la terre, ainsi que de la réaction des croyances politiques et religieuses, plus ou moins chrétiennes, plus ou moins pures et libres. Ainsi les Byzantins esclaves et schismatiques n'atteignirent jamais à un art complétement affranchi, c'est-à-dire spiritualiste, malgré les beautés de détail, quelquefois ravissantes, de leurs œuvres; tandis qu'au contraire, bien moins favorisés de la nature que les Grecs, les peuples catholiques, même dans les plus hostiles climats, élevèrent l'art beaucoup plus haut. Sous le rapport physique, cet élément est de même subordonné pour son développement à une foule de causes locales. L'oriental a jusqu'à un certain point un autre sens que nous pour la couleur; les Nubiens et les Ethiopiens, peuples du reste beaux et bien con-

formés, repoussent le blanc comme une teinte maladive. Il n'y a pas jusque dans le cercle étroit de notre Europe où l'on ne voie le goût varier sensiblement d'un pays à un autre. Ainsi le coloris de l'Ecole allemande moderne a quelque chose de beaucoup moins animé que celui des Français. Chaque peuple sous ce rapport a son style plus ou moins coloré, plus ou moins expressif. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'expression et le coloris avec ses mille dégradations de teintes sont la vie de la peinture. La lumière dans un tableau, comme dans la nature, n'est pas autre chose que le Verbe.

Aussi chez les anciens, pour lesquels il ne s'était point encore incarné, la lumière est quelque chose de si vague, de si peu compris, que le peintre ne savait la rendre autrement que par les fonds d'or et l'auréole autour de la tête des dieux, dont les saints ont hérité dans les temps d'ignorance, et sur lesquels on s'est extasié de nos jours sans trop savoir pourquoi.

Nous ne nierons pas que la couleur n'ait été développée chez les anciens à un degré de perfection que les modernes n'ont peut-être pas égalé, au moins depuis les Byzantins. Mais ce sont des couleurs fortes et tranchantes, qui font ressortir la bosse et la forme et ne dessinent pas l'âme. Ces couleurs, que nous voudrions appeler médiatrices, celles d'où sort l'expression de l'amour, ignorées des anciens ne pouvaient être apportées que par le suprême médiateur.

9. Comparaison du dessin et de la couleur, de la forme et de l'expression, de l'idéal et de la nature.

Le troisième élément, étant le complément de l'art, est le plus difficile à atteindre, c'est celui qui a le plus besoin d'inspiration.

Le dessin peut encore jusqu'à un certain point s'apprendre; la couleur et l'expression, qui sont la vie intime, ne s'apprennent point. C'est là que le poète se révèle, là que l'antiquité impersonnelle échoue, et que la spontanéité chrétienne brille dans tout son éclat.

Perspectives sans bornes, paysages, clair-obscur, jeux d'ombre et de lumière, expressions divines. L'antiquité n'eut point de Rembrandt, point de Fiesolé; le dessin est à ce dernier élément ce qu'est en musique l'harmonie des anciens Grecs à la mélodie des modernes.

Cessons donc de déclamer contre les coloristes, car c'est par eux surtout que renaîtra la peinture chrétienne. Mais le coloris divin peut dégénérer, tomber dans le vide d'une nature froide et morte, et l'on a l'art des Hollandais et des coloristes du Nord; la volupté des chairs palpitantes de désirs sensuels ou la prostitution de la couleur est le dernier degré de chute des matérialistes, de même qu'un symbolisme raide et glacé est le tombeau des idéalistes.

Ainsi l'Orient a donné le sujet ou la matière, l'antiquité classique a donné l'idéal ou la forme dans sa pureté, et le christianisme la nature complète, c'est-à-dire vivifiée par l'expression ou la parole qui manquait aux ouvrages anciens, admi-

rables de forme, mais muets. Là était le signe symbolique, ici est l'accomplissement. D'où il suit que l'art moderne doit tomber bien plus bas que l'antique quand il n'est plus chrétien ; car le secours du symbole ne peut plus lui servir d'appui.

Or, ces trois âges correspondant aux trois degrés de développement de l'humanité, ont vu prédominer, autant qu'une observation peut être juste lorsqu'elle est si générale, en Orient l'architecture qui s'approprie la statuaire comme cariatide et la peinture comme ornement d'arabesque ; puis en Grèce et à Rome la sculpture, qui, devenue souveraine, subordonne la cella à la statue du dieu et tout le temple à la cella ; enfin dans l'Occident chrétien, la peinture, dont les effets répondent tellement aux besoins de l'âme spiritualiste, que les modernes, par un déplorable abus, y subordonnent inconsidérément la statuaire et jusqu'à l'architecture.

En considérant l'art sous un autre point de vue plus général, on trouve également qu'il repose sur les trois sciences primitives, placées comme bases et introduction à toute étude qui a pour objet la connaissance du monde visible, c'est-à-dire l'arithmétique ou l'algèbre, la géométrie et l'astronomie conçue comme cosmogonie ; en d'autres termes la science des nombres et de leurs rapports, celle des formes, de leurs propriétés et de leurs limites, et la science de la lumière dans ses phases diverses, et de la manière multiple dont elle colore les formes. Ces trois élémens de toute science naturelle forment également les trois élémens de l'art. Or, par les nombres d'où Pythagore déduisait la musique et tous les dogmes religieux, l'art remonte et va se perdre dans l'hiéroglyphe graphique, puisque les chiffres, ou signes des nombres, ne furent primitivement que des lettres

10. Idéal antique ou symbolisme opposé au réalisme de l'idéal chrétien.

Il est clair que l'idée abstraite ou l'absolu qui fait le fondement de l'art antique, était quelque chose de hautement incomplet pour l'œil comme pour l'esprit de l'homme. Il a besoin de saisir de plus près l'objet auquel il aspire. Les dieux et les héros de l'allégorie grecque, exprimant chacun une idée, ne sont en apparence que les plus beaux corps humains possibles; la pensée qui les enveloppe flotte tellement arbitraire que c'est une science de la deviner, et qu'elle ne se reconnaît qu'à des signes de pure convention.

La religion hellénique fait l'apothéose non de l'âme, mais de la forme terrestre. Ses dieux sont au dessus de l'homme pour leurs perfections, non morales, mais physiques[1].

Winkelmann a remarqué que l'idéal des dieux grecs est emprunté plutôt du caractère et des passions des bêtes que des affections humaines : le lion, par exemple, est personnifié dans Jupiter. L'Apollon du belvédère est la jeunesse dans sa force accomplie, unie à toute la tendresse des chairs de l'adolescent ; mais l'expression morale, sur ce visage si beau, est en quelque sorte accessoire, et devient presque nulle dans la ravissante Vénus des Médicis.

L'art et la vie soupiraient vers une incarnation plus réelle, plus directe de la divinité, qui fît pénétrer plus avant l'esprit dans la nature. Peu à peu cette révolution se prépara.

[1] Storia della scultura.

L'art antique avait d'abord créé de noires idoles, momies informes, lugubres, que la superstition croyait remplies de la divinité et du pouvoir des miracles : tels sont les monstres de l'Inde et de la Chine.

Quand la nature s'obscurcit ainsi aux yeux de l'homme, et rentre pour lui dans un formidable mystère, l'idolâtrie, née de la crainte, commence. Alors se confondent le bien et le mal; le sens du beau s'émousse avec le sens du vrai ; la mort et la nuit deviennent en quelque sorte le but ; car la beauté seule peut faire aimer la vie. Toute idole était l'incarnation de pierre d'un mystère sacerdotal. En conséquence, on la chargeait d'hiéroglyphes propres à interpréter ce mystère, et qui servaient comme d'alphabet à la doctrine.

Mais Phidias vient ; il se rapproche de la nature que le monstrueux symbolisme des castes sacerdotales avait reniée. Le portrait naît, la forme humaine devient le type du beau ; et les sculpteurs grecs, de toutes les beautés éparses sur les corps des vierges d'Athènes, forment leurs Vénus sans défaut.

A mesure qu'il se développe, l'art grec se jette davantage dans le développement du saisissable et de l'humain ; et de plus en plus l'idolâtrie ou l'horreur intérieure devant les statues des dieux, emblêmes des forces secrètes de la nature, disparaît et se fond dans la philosophie, en attendant le christianisme.

L'*olim truncus eram ficulnus*, d'Horace, témoigne de ce changement des esprits dont se plaignent du reste amèrement les prêtres des idoles.

Enfin le Christ naît ; en lui, le beau idéal lui-même s'incarne et se fait homme ! Le portrait devient la base de l'art ; tout l'échafaudage des symboles et des signes arbitraires qui formaient l'idéal antique, s'écroule devant la figure humaine. Toute forme devient naturelle, et l'idée se lit dans cette forme même, illuminée d'un jour nouveau. Les anges et les vierges de Fiesole,

priant en extase ou planant dans les cieux, disent, sans autres intermédiaires que leurs regards et leurs gestes, l'amour, la joie, les délices divines, tous les sentimens dont ils veulent offrir l'image, quoique les auréoles, les ailes, et autres signes conventionnels, et tout graphiques, nous rappellent encore l'ancien art hiéroglyphique dont ils sont les derniers restes.

Toutes ces figures si divines d'amour, qui nous ravissent aujourd'hui, qu'était-ce autre chose, sinon de faibles émanations de cette âme brûlante pour Jésus-Christ, qui, peignant ses crucifix, fondait en pleurs? Le surnaturalisme chrétien n'est que la vraie nature chrétienne, bien saisie dans ses expressions et ses chastes desirs. Fiesole n'est devenu divin qu'à force d'être naturel. C'est ce qu'on disait de son temps.

11. De l'anatomie et de l'abus de la nature.

Il est vrai qu'on abusa bientôt étrangement de ce principe. La nature matérielle devint le seul modèle; on ne songea plus à l'âme vivante qui en ressort de toutes parts; et alors le squelette même fut placé comme base de cet art qui n'étudiait plus que la mort, comme si là où se trouve la vie, on s'enquérait des petits détails anatomiques, du nombre des muscles et des veines, comme si l'on pouvait étudier sur le cadavre la majesté du corps humain, et la grandeur de la pensée qui y résidait.

Ce n'est pas que nous prétendions alléguer, comme quelques uns, l'ignorance où était Phidias, de l'anatomie, pour en conclure l'inutilité de cette branche d'étude. Nous la croyons au

contraire d'une haute importance, et c'est la preuve matérielle la plus incontestable du progrès des modernes : seulement elle a des bornes ; et une fois qu'elles sont dépassées, la chute de l'art approche avec une effrayante rapidité. Malgré cela, il n'en demeure pas moins vrai qu'aucun art n'a jamais existé aussi profondément ancré dans la nature que l'art chrétien. Tout ce qui a une réalité quelconque dans le monde extérieur, est pour lui inspiration ; la vie recueillie des saints ermites, comme la vie tumultueuse des camps ; le vaisseau dans la tempête, ou le repos du pauvre dans sa chaumière ; l'amour des époux, comme l'amour des ascètes ; toutes les joies et toutes les douleurs sont son empire. L'univers entier des sensations lui appartient, et il sait les rendre toutes avec un égal bonheur, parce que le portrait ou l'imitation de la nature en toute chose est la base dont il est parti, et qu'il conserve ; et c'est maintenant le seul fanal qui peut le faire rentrer au port.

12. Du portrait.

Déclamer contre le portrait est une folie moderne que le moyen âge ignorait. « Il semble, dit Cicognara, que l'alpha et l'oméga de l'art est le portrait. » Mais plus loin il ajoute : « L'idéal, dans les arts, n'est autre chose que la représentation de l'objet, tel qu'il devrait être, si la nature n'était pas continuellement dégradée par mille causes. »

De cette vérité mal comprise, les idéalistes concluent qu'il faut réatteindre la nature et l'homme d'avant la chute, tels qu'ils sortirent parfaits des mains du Créateur : et ils citent alors une lettre de Raphaël, où il disait : « Je ne trouve dans la na-

ture aucune forme qui réponde à l'idée que j'ai de la plus belle déesse. » Ce qui les porte à se figurer que le plus grand des portraitistes, celui qui s'est le plus identifié à la nature, ne tirait ses magiques traits que de son imagination. Mais cet idéal parfait qu'ils rêvent, existe encore moins dans l'imagination de l'homme. Car, la création de Dieu, prise en général, n'en sera pas moins toujours, malgré ses imperfections de détail, mille fois plus majestueuse et plus belle que celle de l'homme. Et ainsi l'expression populaire : c'est vrai, c'est beau comme nature, n'en demeure pas moins le suprême éloge. Croyons en tout le peuple : *vox populi, vox Dei.*

Mais la nature est passive sous la main de l'artiste : selon que sa vue est élevée ou infime, il y puise la beauté ou la laideur, la vie ou la mort. L'inspiration demeure donc la seule règle; autrement l'art ne serait plus un art, c'est-à-dire une action ; ce ne serait plus qu'un travail passif de manœuvre, copiant ce qu'il a sous les yeux, comme un ouvrier imprimeur fait pour un manuscrit ; et alors la ressemblance la plus servilement exacte, telle qu'est celle d'un buste en cire, serait aussi l'œuvre d'art le plus accompli ; tandis qu'au contraire il est reconnu que ces imitations de la vie, poussées jusqu'à l'illusion, ont un faux air de fantôme qui effraye, en faisant naître plus clairement l'idée que c'est un mensonge.

L'art, tout en se proposant l'imitation de la nature, doit donc néanmoins rester lui-même, et ne jamais se confondre avec elle. Ainsi l'œuvre de l'art doit être une création, tout comme la nature elle-même en est une, mais dans un cercle différent, inférieur. Car comment, sur la toile, animer d'une vie semblable ce cheval qui passe, cette population qui s'avance, cet homme dont le cœur bat, dont le regard est animé d'une pensée immortelle?

13. Le beau idéal complet n'est pas de ce monde.

Ainsi, la nature et le portrait sont en définitive l'unique source du beau. Mais l'homme, trop faible, ne peut embrasser l'ensemble de son modèle. Il est réduit à prendre les détails, à unir entre elles les parties isolées ; et le naturalisme, qu'il serait plus juste d'appeler le matérialisme, consiste à mal harmoniser ces parties; tandis que le grand art consiste à bien saisir et marier entre eux les détails, de manière à ce qu'ils s'approchent le plus possible de l'unité. Concluons de tout ceci que le beau idéal de l'artiste ne peut être le même que celui du philosophe. Ce beau métaphysique est celui dont parle saint Augustin, lorsqu'il dit : « Le beau accompli consiste dans l'unité. Homme, qui es-tu pour te flatter de le connaître? Dieu seul voit l'unité ; seul il est l'unité ! Faible créature, qu'il te suffise d'apprécier le convenable! là est le seul beau dont puisse jouir ta nature mortelle[1]. »

Ainsi, le beau idéal dont nous devons nous approcher sans cesse, mais sans espérer de l'atteindre jamais, c'est l'harmonie suprême de l'être en lui-même et des êtres entre eux. Tout ce qui est monstrueux, c'est-à-dire contradictoire, est néant; tout ce qui offre accord des parties avec le tout et avec le but, mariage heureux de la forme avec l'idée, est beau. Un écrivain contemporain, M. Sénancour, dit : « Le beau est ce qui excite en nous l'idée de rapports disposés vers un même but. » Nous sommes sur ce point parfaitement de son avis.

[1] De verâ rliegione.

Mais le modèle qui doit poser devant l'homme essayant dans ses ouvrages de réaliser cette unité de rapports, n'est encore une fois pas autre chose que la nature, quelques imperfections qu'on lui suppose, puisque Dieu, qui seul est l'unité complète, ne se rend visible à l'homme que dans ses œuvres bornées.

Une expression adoptée en France depuis que la manie germanisante a remplacé l'anglomanie, nous paraît n'avoir pas peu contribué à obscurcir la question : ce sont les termes d'idéalistes et de naturalistes employés pour désigner les deux tendances extrêmes de l'art, l'une vers l'esprit pur, l'autre vers la matière. Ce mot naturalisme, qui pris dans son sens rigoureux devrait désigner au contraire la plus saine conception de l'art, est pris par la plupart des Allemands comme synonyme de matérialisme : notre langue plus claire doit rejeter ce terme trompeur.

Il y a des hérésies en art comme en religion ; et la noble Allemagne, dont le plus pur sang s'est protestantisé, l'Allemagne qui, n'adoptant qu'une religion de l'intelligence, a rejeté de la sienne les lois naturelles de la hiérarchie et les sacremens ou symboles naturels des grâces divines, pourrait bien aussi avoir, au milieu de ses neiges, une vieille rancune contre la nature et une tendance à se séparer d'elle, pour l'art comme pour le culte. Soit dit en passant, sans vouloir porter préjudice aux droits acquis par ce grand peuple à l'admiration de l'Europe, même artiste.

Cependant il est clair qu'idéalisme et naturalisme ne disent pas tout. Il faut un troisième terme qui se place entre les deux, si l'on ne veut pas restituer le naturalisme au centre, et le remplacer à l'extrémité par le matérialisme. Car le beau, comme le vrai, se tient au milieu, également éloigné du culte absolu de l'idée, tel qu'il exista chez les Grecs et tend à reparaître chez les Allemands, et d'une vénération idolâtrique pour la

forme, telle qu'elle a existé si long-temps en France, deux excès, qui, quoique opposés, arrivent tous deux au même résultat, la mort. De ces deux tendances on a voulu dans les derniers temps faire dériver deux arts frères, le style d'église, grave et sévère, et le style profane, léger et voluptueux. Mais il n'y a point ainsi deux espèces d'art, pas plus qu'il n'y a deux espèces de beau. Le beau c'est l'unité, saint Augustin l'a dit, il est indivisible, malgré ses mille aspects. Plus ou moins développé, il est partout le même.

14. **Le beau est immuable, mais l'homme variable le voit alternativement sous différentes phases; chaque âge et chaque peuple n'en savent développer qu'une partie, d'où ils tirent un style qui leur est propre.**

La beauté n'est qu'une face de l'éternelle vérité. Elle n'est pas plus qu'elle sujette aux changemens. Mais l'homme change à mesure qu'il se développe, c'est-à-dire que sa conscience s'agrandissant, tel point qui lui était sombre hier, lui deviendra clair demain. C'est pourquoi chaque nation, chaque époque, chaque climat voient le soleil universel du beau (*splendor veri*) sous un côté spécial; et de là la différence des styles et des types selon les races, les contrées, les époques. Car par la raison que le beau idéal ne peut être atteint dans son ensemble, chacun, peuple ou homme, le saisit sous le point de vue qui est le plus approprié à sa nature individuelle; et chaque être est tenu à se développer en tout d'après son caractère propre, d'où il ne s'écarte que sous peine de mort

morale, quelquefois même physique. Ce caractère se puise d'abord dans la religion, qui forme les mœurs et la vie, puis dans le costume et dans le climat. Nous ne signalerons ici comme effet de climat qu'une seule chose, c'est la différence reconnue entre l'art du midi et l'art du nord. Le premier n'étant gêné par aucune influence de la nature, se développe à grands et libres traits et devient plus aisément colossal. En réalité il est presque toujours grand. Sous un tel ciel, les formes, comme épanouies et amollies par un doux soleil, se développent mieux : le peintre y trouve partout les plus éclatantes couleurs, et les nuances les plus délicates. Le sculpteur y est entouré de marbres d'un blanc de neige, d'un noir d'ébène, d'un rouge de feu ; les horizons y sont magiques, la ceinture bleue des monts est transparente comme le ciel, qui devient de plus en plus terne, écrasé, matériel, à mesure qu'on s'avance dans les terres monotones du nord.

Mais en retour l'art septentrional a pour lui le travail assidu, et la patience dans les petits détails ; s'il n'est pas gracieux et puissant dans ses conceptions, comme l'art du midi, il est plus accompli dans l'exécution ; moins grandiose et moins divin, il est en retour plus humain, plus caractérisé ; avec moins d'audace et d'élan, il a plus de profondeur et de concentricité.

Mais les influences des climats, des nationalités, comme de toutes choses individuelles, ne doivent pas aller jusqu'à détruire la grande universalité de l'art. Celui du christianisme ou des temps modernes a reçu de la tradition des types généraux ou catholiques que tout artiste chrétien est tenu d'observer sous peine de s'écarter de la vérité, et par conséquent du vrai beau. Ces types sont les garans du progrès et du beau en ce qu'ils rattachent en quelque sorte forcément toutes les énergies individuelles à l'unité compacte d'une civilisation indivisible, vers le développement de laquelle concourent ainsi

tous les efforts privés. Ces types, composés de figures historiques, transmises par la tradition, qui, quelque arbitraires qu'on les suppose, ne doivent pas être niées mais développées, forment l'ordre de foi ou l'arche sainte des germes et des pains de proposition dont doivent se nourrir les siècles. De plus en plus travaillé par la raison et l'art, cet ordre de foi progresse sans doute, s'élève, s'illumine, mais sans jamais changer pour le fond, immuable comme tout ce qui est divin.

Mais nous venons de toucher ici à une question trop grave pour qu'il nous soit permis de la franchir légèrement. Elle mérite une analyse particulière.

15. Des réglemens canoniques de l'art.

L'art est un pressentiment de l'état bienheureux; l'artiste s'exerce ici-bas et prépare l'homme à la vie de l'ange, de l'âme spirituelle et sensitive, dégagée du corps lourd et terrestre. Mais plus on descend dans le monde primitif et dans les germes des choses, plus ces pressentimens sont ténébreux et sans conscience de leur propre activité, plus en un mot les individualités se conforment au type. Les plus anciennes Isis égyptiennes se ressemblent toutes, à la grandeur près qui varie; on les dirait toutes jetées dans le même moule. On se sent là un peu voisin de ces animaux artistes, le castor, l'hirondelle, le singe, dont les travaux, de siècle en siècle invariables, nous apparaissent comme les monumens les plus incontestablement canoniques. Jamais une déviation quelconque : mais là au moins est déjà l'éternel pressentiment du progrès et du développement. Car le

castor bâtit son manoir pour abriter sa famille croissante, l'oiseau ne construit son nid que pour y déposer le fruit de ses amours et couver les petits qui naîtront. A considérer ce ver filant avec tant d'amour l'œuf d'où le papillon sortira, qui ne croirait qu'il l'aperçoit déjà dans une douce vision s'envoler lumineux avec ses ailes aux mille couleurs de diamant?

Ainsi l'Orient bâtissait déjà souvent ses temples dans la forme sacrée de la croix, comme s'il eût pressenti quel mystère de salut était attaché à cette forme. Ainsi nous faisons encore nous-mêmes beaucoup de choses dont le sens ne nous sera dévoilé que plus tard. La soumission de l'individu au type général qu'il est appelé à développer, en le rattachant au passé le plus éloigné, lui ouvre donc la route du plus lointain avenir ; elle le fait voir clair dans ce qui n'est que ténèbres. Le type est une prophétie. C'est pourquoi avant le jour qui apporta au monde ce qu'avaient annoncé les prophètes, tous les types, tous les symboles étaient si servilement gardés : car c'était l'espérance de la perpétuité de l'art. Il n'y a peut-être pas un seul exemple qu'un artiste de l'antiquité soit allé contre les types et les caractères canoniques, même chez les Grecs. Chaque art avait les siens, la musique comme la danse, l'architecture comme la statuaire. On appelait οιῆ toute musique sacrée se déroulant suivant l'ordre hiératique des notes, dont chacune était consacrée à une divinité. La musique des festins et des chants de guerre marchait plus libre, mais elle n'en avait pas moins ses inviolables canons. Harmonide s'écrie dans Lucien : « O Timothée, si je conserve à chaque harmonie son caractère propre, l'enthousiasme au canon phrygien, le ton bachique au lydien, la gravité majestueuse au dorien, les grâces à l'ionien, c'est à tes leçons que j'en suis redevable. » Ces cinq canons qui répondaient peut-être aux cinq sens de l'homme et s'exprimaient par cinq tuyaux dans l'instrument primitif, correspondaient dans l'ordre

gymnastique aux cinq principaux exercices des Grecs : la course, le saut, le disque, le javelot et la lutte.

Dans la statuaire existaient d'autres canons pareils, et en outre des types inviolables pour chaque divinité. Diderot les décrit ainsi : « Homère avait dit que Jupiter ébranlait l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils. C'est le théologien qui avait parlé, et voilà la tête que le marbre exposé dans un temple avait à montrer à l'adorateur prosterné. La cervelle du sculpteur s'échauffait, et il ne prenait la terre molle et l'ébauchoir que quand il avait conçu l'image orthodoxe. Le poète avait consacré les beaux pieds de Thétis, et ces pieds étaient de foi ; la gorge ravissante de Vénus, et cette gorge était de foi ; les épaules charmantes d'Apollon, et ces épaules étaient de foi. Le peuple s'attendait à retrouver sur les autels ses dieux et ses déesses avec les charmes caractéristiques de son catéchisme. Le théologien ou le poète les avait désignés, et le statuaire n'avait garde d'y manquer ; on se serait moqué d'un Neptune qui n'aurait pas eu la poitrine de la bible païenne.... Toutes les épithètes indivisiblement attachées aux héros et aux dieux, c'étaient autant d'articles de foi, de versets du symbole païen consacrés par la poésie, la peinture et la sculpture. »

Le fameux canon de Polyclète, dit le Doriphore, qui représentait la figure de l'homme, debout, armé de la lance, fut pris pendant de longs siècles par les sculpteurs comme un invariable type. Dans la peinture également chaque divinité avait sa couleur consacrée. Sur les peintures d'Herculanum Bacchus paraît constamment avec sa tunique vineuse ou empourprée. Le choix symbolique des formes et des couleurs était de même préfixé pour chaque vêtement.

« On allait, dit Montabert, jusqu'à choisir une enveloppe rouge pour l'Iliade, et une enveloppe bleue pour recouvrir

l'Odyssée, afin de différencier les combats sanglans et les voyages sur mer. »

Ainsi non seulement chaque Dieu, mais même chaque livre avait son canon.

M. Mayer, dans sa dissertation sur la noce Aldobrandine, parle d'une bande de couleurs placée au dessous de la scène, et qu'il présume avoir été l'échelle chromatique indiquant, comme une clef dans un morceau de musique, le ton harmonieux dans lequel le peintre voulait exécuter son tableau.

En effet, chaque canon avait son harmonie chromatique consacrée. Le phrygien avait pour base le rouge écarlate, avec lequel on exprimait la fierté des triomphateurs et les éclats de la colère guerrière; le lydien devait rendre par des teintes violettes sa mélancolie tendre et languissante; l'ionien ou la grâce devait toujours se colorer de vermillon, comme dans la noce Aldobrandine; le dorien, grave et sévère, avait une quatrième couleur également inévitable.

Ces lois hiératiques, ces réglemens de raison pure, destinés à empêcher l'imagination encore débile de retomber dans le chaos ou la masse orientale, correspondaient dans la philosophie à tout l'équipage scholastique d'Aristote. C'était sans doute un affranchissement; mais cette logique sévère et ces canons, en se perpétuant, forçaient les artistes comme les philosophes à demeurer de grands écoliers. C'est que la Grèce n'avait conquis le progrès et la liberté d'esprit qu'aux dépens d'autres libertés. Ainsi l'Inde et la Perse, dans leur déréglement, sont bien plus variées que l'art hellénique, dans la forme de leurs temples, de leurs colonnes, dans la décoration de leurs chapiteaux, où règne une variété étonnante, que l'harmonie mathématique interdisait aux Grecs. Quand on parcourt, dans leurs écrivains, tout ce réseau d'ordonnances, on ne peut s'empêcher

d'admirer la puissance organisatrice de l'homme. Tout s'y enchaîne, c'est une logique complète de l'art. Mais le seul malheur qui dérange les rouages d'une aussi belle machine, c'est que l'art est une poésie (*muta poesis*), et par conséquent ne peut être aussi rationnel. A la vérité cette soumission rigoureuse au canon n'empêchait pas l'artiste d'étudier la nature et de formuler ses dieux d'après le modèle vivant. Mais l'idéal sacré, toujours présent à sa pensée, l'empêchait de copier autre chose que la superficie de la nature ; le fond de l'art demeurait l'inflexible symbole.

Aujourd'hui quel moderne Polyclète pourrait faire accepter de tels canons. Ils sont morts depuis que la liberté est née. Les faits de l'histoire seront désormais les seuls guides.

Cependant, pour la pratique matérielle il y aura toujours des règles inviolables. En effet, dans le dessin, le perspectif géométral doit être rigoureux comme le compas. Les progrès modernes de la perspective n'ont été que le résultat de la soumission des artistes aux lois mathématiques.

Il existe donc pour l'art chrétien deux sortes de canons : ceux de la science et ceux de l'histoire. Ces derniers se composent des types lithurgiques, consacrés dans chaque art par une tradition constante, mais susceptibles d'offrir dans leurs développemens des variations infinies, sans rien perdre de leur caractère constituant. Ces types, d'ailleurs, n'excluent nullement les différentes nationalités, aussi réelles dans l'art que dans la politique et la littérature. Chaque peuple a toujours, avec une conformation particulière, un genre de beauté propre. Car de même qu'un Chinois ou un Indien, un Égyptien ou un Grec, ne sont pas également constitués pour la taille, la coupe de visage, les formes du corps ; de même aussi l'art, qui, tout en choisissant dans la nature, ne doit jamais s'en écarter, a nécessairement dans ces divers pays un style particulier. Chaque

nation doit avoir le sien, conforme à ses mœurs, à ses institutions, à son culte.

Un art qui a perdu sa nationalité est mort, et ne peut plus produire que de vaines formes, fantômes sans vie, dont la vue peut séduire un moment, mais finit toujours par glacer.

Malheur aux peuples qui, en art ou en littérature, abandonnent leur costume et leurs mœurs pour en prendre d'étrangers. Les Français l'ont éprouvé dans le drame, les Allemands dans les arts du dessin. Du temps d'Albert Dürer, le monde admirait les peintres et les architectes teutons ; que sont-ils devenus en se faisant Italiens ? Chaque chose doit rester soi. On peut se former à une école étrangère, mais uniquement pour mieux développer ensuite sa propre originalité : ainsi faisaient Rubens et les Flamands à Rome.

Et il en est de même des époques : elles ne peuvent impunément recopier une époque passée, bien qu'elles puissent et doivent souvent s'inspirer de ses œuvres, pour puiser dans cette contemplation une vie propre et différente. Car les siècles ne se répètent point, pas un ne ressemble à l'autre, quoiqu'il demeure vrai qu'une époque prépare l'avenir, non pas en se séparant des choses accomplies, mais au contraire en les résumant toutes dans son sein, pour les y élaborer et les enfanter de nouveau, plus libres, plus dégagées et plus pures.

Il est temps de passer à l'art du christianisme.

II

Des trois élémens

DE LA VIE CHRÉTIENNE, ET DE L'ART QUI EN EST ISSU.

Mens agitat molem.

Aimer toute autre chose que le beau, c'est aimer la volupté..... ; mais la beauté par excellence ne peut être celle du corps. Elle est seulement le prélude d'une beauté plus accomplie.

MAXIME DE TYR.



Lith de Desportes [illegible] Lith. d'apr. Thorwaldsen

1. Chute de l'art antique.

Gloire à la Trinité par qui toutes choses existent !

Le Père et le Saint-Esprit avaient envoyé le Fils, et il venait d'expirer au Golgotha. Le voile du sanctuaire s'était déchiré du haut en bas, l'initiation aux mystères de Dieu et de la science allait devenir le partage de tous. Au lieu de la contrainte et de la puissance, bases sociales de la vie antique, la liberté et la charité des hommes entre eux et des peuples entre eux allaient commencer leur œuvre de régénération.

La foi aux Dieux n'était plus ; en philosophie, Platon avait amené à Jésus ; le progrès humain n'avait eu lieu que dans cet ordre. Car, pour la morale, l'idolâtrie avait engendré l'abrutissement complet de la conscience et du sentiment, d'où était sorti, en politique, le plus horrible et le plus universel esclavage dont l'histoire conserve mémoire ; en littérature, les dé-

bauches de l'esprit avaient produit un épuisement complet d'imagination ; pour l'art, l'antiquité était également finie.

Parti, à son dernier âge, de Delphes et du Parthenon, léger et gracieux comme une nymphe qui sourit et veut plaire, cet art avait abouti au Colysée. Dans ce monument, en quelque sorte soucieux et gigantesque comme un empereur romain, les dernières orgies du paganisme s'accomplissaient ; des milliers d'hommes y étaient livrés aux bêtes pour le plaisir du peuple ; le sang des martyrs y coulait à grands flots, et préparait la terre fécondée à porter une moisson nouvelle. Mais un jour, les longs cris de joie des tigres et des hommes cessèrent, la victime s'en alla libre, le silence régna dans le monument désert, comme il y règne aujourd'hui : le christianisme avait apparu.

Or, ici la force humaine antique avait posé les dernières bornes de son pouvoir : la nature a fait dans Rome tout ce qui était de son cercle, a dit Properce :

Natura hìc posuit quidquid in orbe fuit.

Le Panthéon et le Colysée n'ont rien au dessus d'eux dans l'univers que les monumens chrétiens ; mais ceux-là sont d'une région plus haute, où souffle davantage l'esprit de Dieu. Assez pour l'empire romain ; que ses œuvres demeurent le *nec plus ultrà* de la force créatrice mortelle !

2. Naissance de l'art chrétien.

L'Italie n'a jamais, il est vrai, eu la même finesse d'arts que la Grèce ; mais d'Athènes à Rome le progrès n'en est pas moins

grand ; seulement, il n'y avait plus de vie pour alimenter et continuer ce progrès, plus d'idéal, plus de mœurs, plus d'amour.

Faute d'huile la lampe sacrée allait s'éteindre. L'art divin, qui avait créé, à sa décadence, l'Apollon du Belvédère, l'Hercule en repos, la Vénus de Florence et le Gladiateur mourant, n'avait plus enfin d'autres types du beau que des êtres dégradés, ni d'autres héros que d'infâmes césars, dont il lui fallait faire les portraits et l'apothéose. Les musées du Vatican et du Capitole se terminent par une collection de bustes, et de bustes de tyrans ; c'est l'histoire de l'agonie de l'art païen.

Une révolution lui était donc nécessaire ; tombé si bas, et se débattant contre la mort, comme la philosophie et la littérature de cette époque, il cherchait dans un vague et froid ecclectisme les germes d'une résurrection. Mais il n'y a que la sainte et ardente foi qui ressuscite les morts : on eut beau discuter, faire des discours savans sur l'idéal comme on fait aujourd'hui, copier les contours et les formes classiques de Phidias et de Praxitèle, commenter, rappeler à leur sens oublié les symboles antiques et les livres sacrés de l'Orient idolâtre, ni l'art, ni la religion ne sortirent de leur cercueil, car l'antiquité ne croyait plus. Après une lutte gigantesque, des persécutions atroces, des cris de rage et des lamentations lugubres, poussés par l'aristocratie et les prêtres qui ne voulaient rien perdre de leurs droits, le silence se fit peu à peu autour des divinités défuntes; et les sages se consolèrent en voyant surgir de ces cendres une religion, une philosophie, une poésie, des arts, bien plus purs que ce qu'ils avaient tant pleuré ; c'était le christianisme à son aurore, c'était l'art chrétien qui essayait ses ailes au dessus du bûcher d'où il s'était élancé, pareil à l'immortel phénix.

3. Caractère primitif de la révolution chrétienne.

Mais dans cette imposante époque, qui a engendré les temps modernes, il faut distinguer deux tendances bien différentes, deux caractères en quelque sorte opposés.

D'abord un retour général et frappant au vieux symbolisme catholique des nations primitives, repoussé par les Grecs frivoles, une réédification sur des bases plus réelles de la puissance antique des nombres sacrés, rêvés par Pythagore, et des figures, mystérieux emblêmes des idées, que revendiquaient aussi dans Rome et dans Alexandrie les philosophes néo-platoniciens du paganisme, sans pouvoir en tirer rien de solide pour leur cause; puis en même temps une tendance invincible à s'affranchir de toutes les pratiques conventionnelles et de tous les principes du beau, comme du culte, jusqu'ici reconnus. Ainsi, d'un côté l'humble foi, le retour soumis de l'intelligence aux éternels, mais insaisissables, dogmes, que le Grec dédaigneux et léger avait écartés sans les nier ni les croire, et de l'autre, une insurrection barbare contre le classique et ses lois, *l'indépendance totale de l'art,* proclamée par le génie chrétien, qui, encore invisible au sein du monde, remuait déjà comme un levain de feu la masse humaine. De là une agitation et une révolte effrayantes, avec une foi et une soumission sans bornes au principe reconnu vrai et fécond : caractères de toutes les époques réorganisatrices qui se sentant appelées à faire faire à l'humanité un grand pas, prennent sur elles-mêmes une responsabilité immense, se barbarisent en apparence, et courent généreusement le risque de se faire maudire long-

temps, ne pouvant être appréciées que par une lointaine postérité.

Ne devons-nous pas enfin être cette postérité pour la grande époque primitive de l'art chrétien, qui, comme son maître, s'est résignée à porter le fardeau d'une telle croix, s'est dévouée à renverser sans pitié cet énorme amas de traditions et de séduisans chefs-d'œuvre accumulés par l'idolâtrie et ses fauteurs, pour soutenir, sans qu'ils s'en doutassent, l'esclavage moral de l'homme; époque singulière qui ressemble d'une manière frappante à la nôtre, nuit sublime et chaos d'où doit sortir un monde? On l'a frappée de ridicule, comme barbare et stérile, cette période, mère féconde de notre civilisation et de nos arts. Oui, sans doute, elle fut barbare, mais génialement barbare; elle rejeta toutes les règles divines d'ordre et d'harmonie, dont la domination était consacrée autant par les merveilles qu'elles avaient enfantées, que par le long respect des hommes. On en a conclu que la science de ces règles s'était perdue; erreur! On ne peut ignorer ce sur quoi tout repose, et si une époque artiste, quelle qu'elle soit, se soustrait aux lois jusqu'ici fondamentales de l'art, l'ignorance n'en est pas la cause, mais l'indifférence, à tort ou à raison, parce qu'on sent qu'on n'est plus du passé, mais de l'avenir. Les trois ordres grecs, si simples et si beaux, avec leur système de proportions si clair, si complet, si bien lié, étaient dans toutes les têtes, et frappaient à chaque coin de rue tous les yeux; qui est-ce qui pouvait les ignorer? Mais on ne s'en inquiétait plus, car c'étaient les fruits d'un art expiré. Les trois unités dramatiques de notre grand siècle classique, qui s'en inquiète aujourd'hui? Et pourtant qui ne les connaît pas?

Or, un âge où l'humanité s'épuise en efforts gigantesques pour faire triompher une religion naissante et un art nouveau, où exaltée jusqu'au fanatisme, elle abat impitoyablement de si belle

choses, revêtues de la sanction de tant de siècles, et qu'accompagnent dans leur chute les longs regrets des peuples, pour se replonger en quelque sorte, tête baissée, dans les ténèbres, et y chercher d'une main tâtonnante une chose incertaine qu'on ne connaît pas encore, mais qu'on sent qui doit être : un tel âge est toujours grand. Gloire et études profondes sur les époques et les générations qui renversent pour édifier plus haut ! Ce sont les premières de l'histoire, les plus fortes en idéal et en volonté ; avec leur extérieur barbare, ce sont les plus civilisées, c'est-à-dire celles où se meuvent les plus vastes et les plus généreuses pensées.

Mais avant d'étudier les caractères particuliers à ce premier âge de l'art chrétien, examinons quels sont ceux de cet art en général.

4. Triple nature de l'art chrétien.

Dans les temps modernes, nous voyons de nouveau la trinité reparaître comme dans le monde antique : car tout ce qui a vie est triple, tout ce qui est se meut en elle.

Mais tandis que l'art antique n'avait conçu qu'une trinité matérielle, l'art chrétien s'élève au contraire à une trinité toute spirituelle, et complétement dégagée du monde des sens. Père, source de la vie ou vérité et réalisme; Fils, ou complément suprême de la personnalité humaine arrivée jusqu'à Dieu ; Saint-Esprit, ou passion et amour purs tendant par le dévouement de soi à l'union la plus intime qui ait jamais existé de l'homme avec Dieu et la nature ; telles sont les trois bases de l'art, comme de la religion du Christ. Or, cette triple essence, soupçonnée et

cherchée depuis le commencement du monde, ne pouvait être déduite des antécédens de l'intelligence humaine par la simple voie de l'abstraction; du sentiment de sa propre existence, on ne conclura jamais la nécessité du renoncement à soi. Il fallait que cet élément suprême fût apporté par l'Homme-Dieu.

5. Premier élément. Réalisme, spiritualisation de la vie.

Envisagé moralement, le christianisme parut d'abord comme une protestation plus que stoïque contre les voluptés et l'abus des sens, où s'était perdue, comme dans un gouffre, l'humanité antique. Il jeta de prime abord, mais momentanément, l'homme dans un excès contraire; la chair fut maudite comme source de mal, et l'on eut les martyrs volontaires, les ermites d'Égypte et de Grèce, et tout ce peuple d'anachorètes des déserts, pareils en plus d'un point aux solitaires indous.

Or, quoique ce caractère d'impassivité orientale et de contemplation mystique dût être passager, comme tout ce qui est extrême, le spiritualisme, qui n'exclut pas les sens, mais les subordonne à l'esprit, n'en restera pas moins l'indestructible base de la vie catholique. Car l'évangile est venu apporter *le règne de l'esprit.* Il s'en est donc suivi que pendant que l'art antique excelle dans la forme et la représentation vivement sentie de la nature matérielle, à laquelle l'homme identifiait sa vie, l'art chrétien se meut libre, au milieu de cette nature dont il n'est plus l'esclave, mais dont il est redevenu comme l'ange et l'interprète. Et pleine d'amour pour son libérateur, la nature se dévoile à lui dans tous ses charmes secrets, dont les anciens n'eurent que le pressentiment. Planant sans effort au dessus

des images bornées des sens, il erre en chérubin dans le monde invisible comme dans son domaine; il s'y enfonce avec délices, s'y joue au milieu des merveilles qu'il révèle ensuite aux yeux, sous des formes moins précises et moins frappantes que la forme grecque, pour ce qui est de la matière; mais plus douces, plus chastes, plus lucides d'une lumière intérieure.

Le paganisme adorait un dieu irrité, qu'on ne pouvait apaiser que par de sanglantes victimes, et dont le sanctuaire restait voilé comme un nuage qui recèle la foudre : le chrétien au contraire adore un Dieu devenu homme et son frère, vu sur la terre qu'il traversa en faisant le bien, non plus sous le crépuscule des époques mythologiques, mais sous le premier des Césars, dans toute la clarté des temps historiques. Ainsi, c'est l'invisible en quelque sorte dévoilé, ou du moins rapproché de nous; et tandis que par l'incarnation sensuelle des Grecs la divinité tombait homme, avec toutes les faiblesses des passions, dans l'incarnation chrétienne, c'est la divinité avec toutes ses perfections descendant dans l'homme pour le faire redevenir divin; l'esprit entrant dans la chair, non pour l'anéantir et en tuer les désirs naturels, comme le conçoit pour lui seulement le clergé, mais pour régler, purifier, exalter même, en la spiritualisant, la jouissance sensible, bien plus grande et plus sérieuse chez les modernes qu'elle ne fut chez les anciens. Donc, par le christianisme, le subjectif ou la forme primitive, sous laquelle s'enveloppe l'idée non encore obscurcie par les sens, tend à développer davantage son essence intérieure et mystique, au préjudice de l'objectivité tout extérieure et sensible de l'art antique. Ce dernier rentre ainsi plus ou moins dans la représentation positive des choses visibles et matérielles, pendant que l'artiste chrétien, s'enfonçant plus dans sa pensée, tend à tirer l'objet de la prison des formes, pour le lancer planant et libre dans l'infini et l'éternel.

Entré par là dans la carrière d'un perfectionnement qui ne doit plus s'arrêter, l'esprit humain élève, spiritualise en quelque sorte tout ce qu'il touche ; et de cette ardente pensée sans cesse volante au dessus des froids abîmes de la matière, naît le caractère mystique de l'art moderne, avec tout son cortége de prodiges, de légendes, de pélerins, d'églises gothiques, ainsi que le besoin avide dans le chrétien de raffiner toutes ses jouissances, en les exaltant au dessus de ce qu'ont de passager les sens, par l'abnégation, l'abstinence et même quelquefois le sacrifice total, tandis que l'ancien Grec se repose toujours si calme dans la jouissance du présent. Voilà pour le premier élément.

On voit que la conséquence directe de cette spiritualisation de la vie est de s'élever au dessus du symbole, voile jeté par la matière devant les yeux de l'esprit. Ainsi l'intelligence humaine est désormais complétement initiée ; il n'y a plus pour elle de nuit formidable, les chimères ont disparu, les objets de son culte cessent d'être mythes et deviennent vérités pures ; à la place des figures, le *réalisme* commence dans l'art comme dans la religion.

6. Second élément. Personnalité.

Du réalisme établi, découle nécessairement une révolution dans la conscience humaine qui, favorisée d'une vue plus claire de la vérité, voit plus clairement aussi ses propres devoirs, lesquels deviennent plus grands à mesure qu'elle est plus profondément initiée. De là l'agrandissement de la dignité morale et des droits de l'individu, qui s'opère en raison même de l'agran-

dissement de ses devoirs envers Dieu et ses semblables ; car plus est haute la mission qu'a un homme à remplir, plus il doit être libre et dégagé de toute entrave. La liberté doit donc croître à mesure que l'humanité monte, et que Dieu se dévoile.

C'est cet agrandissement de la conscience et de l'individualité qui forme le second élément de l'art, comme de la société.

Or l'antiquité, toute composée de maîtres et d'esclaves, le soupçonnait à peine. Il fallait que Dieu se fît homme, le plus parfait des hommes, pour faire tous les humains ses frères, participant tous de sa couronne et de son royaume, égaux par conséquent, puisqu'ils ont le même avenir et le même prix devant le Christ, et que le plus grand est celui qui se renonce le plus. Ainsi le but moral de l'évangile est clair, il tend à détruire de plus en plus l'antique et horrible adage : *humanum paucis vivit genus,* qui aurait dû jeter dans le suicide l'humanité entière, s'il avait pu être éternel.

Cette personnalité est donc fille du Calvaire, elle est la plus belle fleur née du tombeau du Christ. Humble comme lui, brûlante comme lui d'amour, elle ne veut être libre que pour se vouer à tous, se crucifier dans le cœur de chacun de ses semblables. Loin d'enfanter l'anarchie, cette indépendance de chacun du joug de tous, est donc au contraire l'harmonie suprême, puisque par elle nul ne peut devenir ni tyran ni esclave, et qu'il n'y a plus dans le monde que rapport de frères à frères, au lieu que dans le monde païen et barbare tout, même entre les citoyens libres, est rapport de client à patron, de vassal à seigneur.

Si l'on considère le paganisme dans sa beauté, on voit que c'était la soumission silencieuse à l'ordre matériel et à la caste souveraine quelle qu'elle fût ; héros ou prêtres, leur droit était consacré et déclaré divin par le *fatum* inexorable d'où découlaient des lois aveugles, mais acceptées. Quiconque se lève con-

tre ce destin, même injuste, est représenté succombant. Dans tous les grands drames littéraires ou plastiques de l'antiquité, le Prométhée, l'Œdipe de Sophocle, la Niobé, le Laocoon, on voit l'homme opposé aux dieux irrités, dans toute la dignité de la victime et de l'héroïsme, mais d'un héroïsme vaincu.

Au contraire le christianisme, qui est tout amour et patience sous la loi divine, oppose constamment une résistance acharnée et triomphante à tout joug social non imposé de Dieu. Sans cesse au milieu de cette activité ardente d'une vie affranchie ou spiritualisée, se meut la liberté comme mère de chaque action ; sans elle il n'a plus de bonheur, toute apparence de contrainte le révolte. Aussi l'Eglise, ou gouvernement du christianisme, est si bien fondée sur la liberté, qu'il n'a existé dans le cours des siècles de peuples vraiment libres que sous sa protection. Ce n'est pas que nous veuillions nier la liberté antique ; elle fut réelle, prise en masse, mais nullement individuelle.

7. Personnalité antique.

La personnalité chez les anciens ne repose absolument que sur la puissance matérielle ; on sait que dans leurs lois l'esclave est déclaré non une personne, mais une chose, une simple portion du mobilier. La lutte des Grecs contre le destin inflexible qui n'est que la raison brute et désespérante des phénomènes de ce monde, ne se personnifie nullement dans le peuple, mais dans les grands. C'est la race privilégiée des demi-dieux qui va sur le navire Argo conquérir la toison d'or, Persée qui va délivrer Andromaque, Hercule qui à travers le monde, marchant sans autre compagnon que sa massue, accomplit

seul ses douze travaux ; Thésée, s'avançant contre le Minotaure, laisse ses compagnons à l'entrée du labyrinthe. Le mystérieux siége de Troie, la cité orientale, le berceau du *fatum* qui pesait sur la Grèce, n'est fait que par la chevalerie hellénique ; les nombreux troupeaux d'hommes qui s'y trouvaient ne comptent pour rien dans Homère ; souvent un héros, du signe de sa lance, en fait fuir des milliers, leurs bataillons innombrables roulent comme des ombres impersonnelles et impuissantes, ou comme des essaims de Mirmidons qu'écrase le pied d'un géant. Hector et Achille combattent seuls entre deux armées immobiles et décident seuls du sort d'Ilion. On ne peut nier néanmoins que cette chevalerie n'ait été un grand pas vers la conquête de la personnalité, et l'élan de l'homme libre au sein du Dieu infini ; car l'Orient n'offrait encore dans ses dogmes, ses mythes et ses castes que le combat dualistique de l'ordre contre le chaos, du désert contre la terre féconde, de Typhon contre Osiris, de l'organisme contre la matière brute. Chez les Grecs ce n'est déjà plus le chaos ; la Nyx ou l'Erebos, le bien et le mal se sont dégagés de leurs langes. Les Titans incarnés luttent contre les dieux. L'Orient, lieu de l'éducation du genre humain, maîtrisé par la nature dans l'Inde et l'Égypte, n'avait eu qu'un art purement graphique : c'était la matière, le thème du pédagogue ; ses élèves, les Grecs, vinrent broder le sujet, créer l'idéal et commencer le règne de l'esprit.

Cet idéal grec, si mathématique, si un, tout en disséminant dans une infinité de dieux l'essence divine, n'en généralisait pas moins la question, et préparait bien plus que l'Orient l'unité du Dieu pur esprit, ainsi que l'incarnation de son Verbe, deux principes inséparables. Mais quant au présent, la religion hellénique reste tout entière un culte de l'imagination et des sens. Ses doctrines secrètes comme publiques

ne se rapportent qu'à l'engendrement physique, et au phallus qu'on voit en conséquence exposé partout auxyeux sur les monumens et dans les temples. Ce culte n'est au fond que celui des forces de la nature, élevées il est vrai à l'organisme spirituel, mais qui n'en restent pas moins matérielles : le soleil, la lune, les planètes, surtout les trois grands dieux, l'air ou le feu, les eaux ou la mer, le monde inférieur ou la terre inorganique, autrement appelés Jupiter, Neptune et Pluton, avaient au dessous d'eux des génies subalternes, individualisations moins générales des règnes secondaires de la nature. Mais tous ces dieux matériels tendaient à l'esprit; le fond de la mythologie c'est leur combat contre la matière informe qui les opprime et veut par ses Titans les précipiter de l'Olympe. Les héros sont modelés sur les dieux, et envoyés, souvent même engendrés par eux ici-bas, comme leurs auxiliaires pour y poursuivre la lutte qu'eux-mêmes ont engagée dans un monde supérieur. Les héros grecs luttent donc incessamment contre tous les monstres, mais leur lutte n'est que matérielle.

Cette chevalerie, ou lutte militaire contre le mal, commencée par Hercule, patron de tous les chevaliers, fut développée en grand par les Romains : leur empire fut comme un puissant navire Argo, voguant à travers les mers contre tous les dragons de la barbarie. La féodalité ne fut que la queue de ce gigantesque météore; elle prolongea la lutte physique contre le mal, lutte qui du reste était peut-être encore nécessaire, quoiqu'elle retînt le monde sous le joug aveugledu destin.

8. La personnalité, restreinte chez les Grecs et les Romains, se développe par le Christianisme.

Mais pendant ce temps le christianisme était venu briser le *fatum*, et ouvrir la voie de l'infini à l'*Eros*, cet amour souffrant des Grecs, qui après avoir couvé sous ses ailes d'ange et de colombe la matière, et l'avoir animée de son souffle, avait été asservi par elle, et languissait captif. Mais une fois les derniers autels du paganisme et de la force brute renversés, il redevint l'éternel, le tout-puissant Eros, qui plane sur tout être. Alors le vrai Dieu apparut dans son immensité, au delà des barrières des sens. Son incarnation comme homme proclama prochaine et nécessaire la fin de la lutte physique : la lutte morale commença sous la direction de l'Eros, ou de l'amour dégagé de la matière. Les triomphateurs chrétiens, ce sont les martyrs qui succombent pour la vérité ; les dépouilles opimes que portent à leur Capitole ces héros d'une espèce jusqu'alors inconnue, c'est la victoire sur leurs passions.

La chevalerie errante, si vainement vantée, vient faire un dernier essai pour rejeter le monde dans le paganisme grec ou la lutte contre les monstres de la nature au lieu de la lutte contre les vices. Ces preux invincibles, si intrépides contre les félons, ne l'étaient plus au même degré contre leurs propres passions. Leurs épopées et leurs chants, admirés tant qu'on ne les connut pas, prouvent, comme les peintures de leurs châteaux, qu'ils n'étaient rien moins qu'humbles et chastes.

Après cet infructueux essai pour perpétuer la lutte physique

à la place de la lutte morale, la contrainte à la place de l'amour, on voit la personnalité se dégager enfin dans l'histoire, non plus physique et partage exclusif d'un petit nombre, comme chez les Grecs, mais morale et donnée à tous.

9. Personnalité chrétienne considérée dans l'art. Beauté morale, expression et coloris.

Or, la personnalité dans l'art, c'est la beauté morale, c'est la fleur devenue fruit, conséquence des promesses accomplies et du réalisme mis à la place des symboles. La vie personnelle se révèle d'abord par le mouvement, puis par le caractère propre de l'être mis en scène. Dans ces deux qualités, le mouvement et le caractère ont surtout excellé les Grecs; car elles dépendent principalement de la justesse et de l'harmonie du dessin; et l'on sait que le dessin leur était en quelque sorte échu en partage; aussi l'ont-ils labouré à fond; et ce sera long-temps encore une question de savoir si les modernes les ont surpassés dans cette branche. Mais au delà s'est ouverte une source immense d'intarissables beautés, par l'expression dans les trois arts, et par le clair-obscur et la perspective aérienne, ce verbe de la peinture, que les anciens soupçonnèrent à peine; car il est né des demi-teintes chrétiennes et des couleurs médiatrices, c'est-à-dire amorties, immolées. Ceux qui par dessinateurs en peinture entendent les spiritualistes, et par coloristes les partisans de la tendance opposée, nous paraissent mal comprendre la notion de couleur.

Le coloris sur un corps, c'est la manière dont la lumière le

4

frappe ; lumière et couleur sont donc synonymes ; et les millions de modifications des teintes que recèle le pinceau ne sont pas autre chose que les rayons solaires dans leurs millions d'inflexions. Dans ce sens, il est clair que la lumière est, dans la peinture, ce que la parole est à la pensée, ce que la vie est au corps. Mais il est clair aussi, par l'histoire, que les chrétiens seuls ont connu l'harmonie complète de la lumière, dans ses nuances et dégradations infinies, de même que sous la clarté du Christ, ou soleil moral dévoilé, ils sont les premiers arrivés à une harmonie complète des diverses parties de l'intelligence. Faire monter de plus en plus l'esprit dans les clartés divines, et, pour la peinture, mettre de plus en plus les figures en lumière, par la fusion toujours plus grande des couleurs, jusqu'à ce que le corps, sans cesser d'être tel, devienne enfin tout esprit ; tel est le but du génie chrétien. Or, expression, lumière, couleur, tout ceci est le Verbe, réconciliant, unissant l'esprit et la matière ; et de même que les rayons solaires pénètrent toute la nature et l'animent, de même l'expression et le coloris doivent circuler dans l'œuvre comme le sang dans le corps, pour animer la forme et le dessin. De ceci, les Grecs n'avaient eu qu'une vague idée ; les peuples, sans le Verbe incarné, n'offrent dans leurs peintures que des couleurs tranchées, profondes et ardentes comme les soupirs de ces âmes asservies vers un libérateur, mais aucunes nuances intermédiaires : tels sont les tableaux des chinois, qui ont peut-être les couleurs les plus magnifiques du monde, mais ne comprennent pas même notre perspective. C'est que le vieil homme et l'homme nouveau, avec l'art qu'ils ont créé, ne peuvent d'aucune manière se ressembler. Ici, affranchissement de l'individu ; chacun marche et se développe à son gré ; point de système exclusivement suivi, point de direction unique et permanente, mais toutes les directions ensemble ; il y a à Rome une immense quantité d'ob-

jets d'art chrétien primitif, où se montrent déjà mille chemins divers ; tandis que l'art grec, apogée de l'antique, est toujours un, et ne dévie pas d'une ligne de sa route, presque fatalement tracée, du berceau à la tombe. Une seconde face de la personnalité, c'est le caractère historique des figures, leur pleine authenticité. Les anciens dieux grecs n'étaient que de purs symboles des idées ou des forces de la nature, et n'avaient qu'une fabuleuse existence, pendant que les saints du christianisme sont à la fois des idées et des personnes historiques.

Fils de la vérité révélée, l'art chrétien individualise avec amour son objet, au lieu de le généraliser comme les Grecs. Et pendant que les génies d'Athènes ne sont élevés que par la divinité de leurs formes au dessus de l'humanité, les prophètes, patriarches, apôtres et martyrs dans la gloire, offrent surtout une transfiguration morale. Leurs corps ont peu changé, celui du Christ même n'est point d'une nature différente, ni plus fine; il est soumis aux mêmes besoins que le nôtre ; car ainsi le veut l'histoire ou la vérité.

De là il suit que le portrait, toutes les fois qu'il est possible, et à son défaut la tradition universellement reçue, sont le fondement, la condition de tout travail chrétien sur les images ; de sorte que ces icones ont toujours une double signification : la réalité et le symbole, qui ne doit jamais être complétement étouffé ; car ce serait comme quand le portrait absorbe l'idéal. Mais le symbole se retire silencieux dans le fond du tableau et de la pensée ; il flotte, souvenir lointain des choses évanouies, comme un voile léger et diaphane sur le drame qui occupe seul l'attention principale.

Enfin, du développement de la personnalité, non plus physique, mais morale, et de cette tendance chrétienne à surnaturaliser la vie, ou pour mieux dire à spiritualiser la nature,

il suit directement que le chrétien, négligeant le sens plastique, cherche à faire prédominer la poésie sur toute autre littérature, la peinture sur la statuaire, la musique sur tout le reste, car ce sont les trois arts qui parlent le plus à l'âme.

Le drame, qui est le sommet de l'art et le résume, exprime parfaitement cette grande différence : chez les Grecs, simple et un, il tombait dans le bas-relief; chez les modernes, libre et multiple, il se rapproche de la peinture.

10. Troisième élément. Passion divine ou sacrifice.

Mais l'histoire comme la mythologie aboutissent au drame; car le terme de tout ce qui a vie, c'est l'amour qui produit la passion ou la lutte contre les obstacles placés entre soi et ce que l'on aime. La passion, chez les Grecs, était celle des sens. La passion qui découle des deux élémens déjà développés de l'art chrétien, c'est-à-dire l'agrandissement de la conscience de soi, et une plus haute spiritualisation de la vie, ne peut être autre chose que la passion divine pour l'homme, pour la nature et pour leur commun auteur. Cette sainte passion, fille du Calvaire, les Grecs ne la comprenaient point. Le dénouement de leur drame se faisait sur la terre; la transfiguration qui s'en suivait n'était que l'apothéose des sens. L'aspiration vers une région plus haute ne troublait point leur repos comme celui du chrétien. Mais le drame et la passion, incomplets chez eux, n'ont été achevés que par le christianisme, après que la grande voix eut crié du Golgotha : Mon père! mon père! pourquoi m'avez-vous délaissé?

Alors commencèrent les soupirs de l'âme, brûlant pour son cé-

leste époux ; alors, comme Hercule, qui meurt consumé sous la tunique ardente de la passion humaine, le chrétien monta sur un autre bûcher, pour brûler librement son être dans les flammes de la passion divine, et être ensuite réuni à jamais à l'objet de son amour, c'est-à-dire être enfin délivré de la souffrance et du mal. Par la passion, ou le sacrifice de soi, se trouve résolu le problème de la vie, si scandaleux pour la raison humaine, puisque par là le mal est définitivement refoulé dans le monde extérieur, et vaincu au fond du cœur de l'homme par les ardeurs du pur amour. Ainsi, cette existence servant d'introduction au bonheur éternel, ne peut plus être, comme pour le vieux Job, un sujet de blasphême ou une tentation de scepticisme.

La passion est la clef de voûte de tout l'édifice chrétien. Par elle, l'homme se fond en amour et tâche de s'anéantir aux pieds de la beauté éternelle qu'il adore, et dont il sait avoir été aimé jusqu'à la mort de la croix.

« Voilà, dit Michelet, parlant du moyen âge, le secret de ses larmes intarissables et de son génie profond. Larmes précieuses! elles ont coulé en limpides légendes, en merveilleux poèmes, et s'amoncelant vers le ciel, elle se sont cristallisées en gigantesques cathédrales qui voulaient monter au Seigneur. »

La passion est en effet tout le mystère de l'architecture gothique. Destinée à être le lieu de scène où se célèbre chaque jour le drame éternel et divin, le plus haut mystère de l'amour, l'église est elle-même « un mystère pétrifié, une passion de pierre, » dit Michelet. C'est l'image vivante du Sauveur, étendant ses deux bras sur la croix; ce chœur incliné par rapport à la nef, se penche du côté où le Christ est censé avoir penché sa tête dans l'agonie; ses regards brûlans d'amour et le sang coulant de ses blessures, se reflètent en quelque sorte dans la pourpre et le feu des vitraux. Dans la

crypte lugubre, l'Église semble s'ensevelir au tombeau avec son Dieu expiré; enfin, dans la tour élancée et la flèche qui monte légère et diaphane, elle semble avec lui ressusciter et faire son ascension dans les cieux.

Alors rachetée par l'homme divin de l'antique esclavage, la nature est redevenue si pure, que l'âme se joue avec elle comme avec une jeune sœur. Aux mains amoureuses du chrétien la matière se transsubstantie et passe presque à l'état d'esprit. La pierre de ces tours aériennes ne connaît plus les lois de la pesanteur. En sculpture l'âme de l'artiste passe tellement dans la forme qu'il façonne, que l'hymen de l'esprit et de la matière ne connaît plus de bornes. Tout cela, c'est la passion divine.

Or, de même que le Saint-Esprit procède du Fils éternel en même temps que du Père, de même dans l'art la passion découle du sentiment et de la beauté morale en même temps que de la spiritualisation de l'être, sans laquelle toute passion est terrestre et vaine. Cet élément suprême est donc produit directement par le second, ou l'élément médiateur, qui en fait jaillir le beau moral, et par lui l'art est enfin complet.

Ce beau moral, les anciens cherchaient surtout à le rendre par le mouvement des formes et l'observance rigoureuse des caractères, qui par eux sont toujours étonnamment saisis. Depuis le Jupiter Olympien jusqu'aux quatre colombes en mosaïque de Furietti, qui boivent dans un vase, les Grecs n'ont pas échoué pour un seul. C'était la base de leur idéal; c'était la vérité de l'art antique, son réalisme. Mais ce réalisme tenait directement au symbole, et nullement au portrait individuel; il n'aspirait vers aucune idée pure, et toujours vers des images sensuelles. Aussi, même à ses époques les plus claires, les plus hautes, a-t-il constamment au fond de lui-même quelque chose de dur et de terrestre qui repousse l'amour; l'âme s'y montre comprimée par la matière, et comme endurcie dans les sens.

C'est l'art sous l'ancienne loi, sous la religion de colère et d'esclavage ; on sent que la justice divine n'est pas apaisée : l'égoïsme est le fond de la vie, l'effroi du néant écrase l'âme ; car la grande victime n'a pas encore souffert. Au contraire, dans l'art tout-à-fait chrétien, l'âme étreint doucement le corps sous ses chastes baisers, et l'enveloppe comme d'un voile céleste, car elle a conçu et réalise le sacrifice ; et toutes les vertus qui, chez les anciens, étaient composées de force, se composent pour elle d'amour. Aussi, l'art antique exprime la vie de la nature, sans âme, mais rien de plus ; c'est l'énergie de l'être dans l'existence présente. Les chefs-d'œuvre de l'art grec disent : Nous sommes ; qu'y a-t-il besoin d'autre chose, qui peut nous nier ? Plus élevé, le chrétien aspire incessamment à franchir les limites de l'être mortel et du présent passager. Il place la vraie force dans la patience à souffrir, et non dans la négation stoïque de la souffrance. Pour lui, le présent ténébreux ne peut rayonner, s'il ne reflète la lumière éternelle.

Son idéal, tout d'amour et de soupir, cherchant à saisir l'infini, à embrasser dans le moment présent l'éternité, sera donc nécessairement plus incomplet, moins fini dans ses ouvrages, que l'art grec païen, borné à un cercle beaucoup plus étroit. Là, il n'y a d'éternité que celle de la terre ; et encore celle-là ne se révèle que par une lutte acharnée contre le présent, que comme une fatalité terrible ; et quand elle frappe, elle est sans consolation ; car les Champs-Élysées même ne valent pas le monde où nous sommes. Comparez la passion d'une *Mater dolorosa* avec celle de la Niobé qui a tout perdu, et vous aurez la différence des deux arts.

Or, ces trois élémens divins de l'art et de tout être vivifiaient bien déjà sans doute l'antiquité, mais ils y étaient endormis, et chez les Grecs même ils ne se sont point éveillés. Ce n'est que le Christ qui les a tirés de leur sommeil ; par lui, ils devinrent

clairs et distincts ; car, comme Dieu, il spiritualisait la vie et la forme, appelées à s'élever au dessus de l'antique illusion des sens ; il transsubstantiait en quelque sorte la matière en esprit. Comme homme, il jetait dans le monde le glaive de la lutte morale, uniquement basée sur l'intention et le désir, et par là, fondait la vraie personnalité, celle qui marche dégagée de toute contrainte.

Enfin, comme médiateur et réconciliateur entre Dieu et l'homme, entre la matière et l'esprit, il établissait le règne universel de l'amour, qui, dans l'art, se révélant par l'expression, s'épanche de là sur toute la forme, devenue de plus en plus personnelle et libre. Car l'amour ne peut naître que de la conscience de sa liberté ; mais la liberté, sans être dirigée par l'esprit et la foi sainte, ne peut enfanter l'amour, pour compléter la triade. Ainsi Père, Fils et Saint-Esprit, tels sont les trois soleils dont les rayons convergens viennent former aux yeux du chrétien le beau idéal complet.

III

Du réalisme spiritualiste

ET

DE L'HISTOIRE COMME BASE ET MATIÈRE DE L'ART CHRÉTIEN.

TABLEAU DE SON DÉVELOPPEMENT.

Ecce nova facio omnia.
(*Apocal.* XXI.)

Vobis datum est nosse mysterium
Dei; cœteris autem in parabolis.
(*Évang. S. Matth.*, XII.)

1. Accomplissement des figures par le Messie.

La rédemption avait complétement changé la face de toutes choses ; Dieu s'était justifié en quelque sorte devant la froide sagesse humaine d'avoir créé le monde ; le grand problème était expliqué. Désormais la philosophie consistait à croire à la vie, tandis que celle des anciens, à son apogée, consistait à la nier, à n'y voir que Maïa, le rêve du sommeil divin. Par la rédemption, le monde n'est plus une illusion amère ; il est une vérité consolante, il est l'impérissable réalité.

Forcée à une lutte sans repos contre les ténèbres et les êtres ennemis, en faveur de la nature amie, l'antiquité, lasse du combat, demandait à Dieu, dans tous ses mythes, pourquoi il l'avait créée. Comme Andromède, attachée nue au rocher d'Asie, tremblante devant le monstre, elle attendait dans l'angoisse son Persée. La philosophie qui se prétendait la seule lumière, l'unique salut, disait qu'il ne viendrait pas ; mais quand

il eut paru, toutes ces doctrines orgueilleuses du néant redevinrent ténèbres, et l'humble foi aux promesses accomplies fut la seule lumière, la seule philosophie digne de porter ce nom.

Or, le Christ a souffert non seulement pour ses disciples, mais encore pour ses ennemis et ceux qui ne le reconnaissent pas. Les mérites infinis de son sacrifice ont relevé le monde entier et arrêté sa chute vers l'abîme. Toute l'humanité moderne a été modifiée par Jésus. C'est pourquoi, jusque dans les Musulmans, il y a trace du souffle divin; et même les peuples restés païens ont reçu sur leurs têtes quelques gouttes du sang rédempteur.

Par ce sang, qui incessamment coule sur la terre, l'homme, réconcilié en même temps avec le ciel et avec la nature, cesse sa lutte matérielle contre le mal, déjà abandonné à lui-même dès ce monde, comme il le sera plus tard dans les enfers. Car Jésus a souffert pour délivrer la vérité, la liberté et l'amour, attachés au dur rocher de la matière; et pour faire remonter ces trois sœurs sur le trône du monde moral, il a amené du ciel en terre la justice et la paix. Il a défendu de se servir en son nom de la force brute, sous peine de mourir par elle; il a proscrit les haines des nations entre elles, a commandé à tous les hommes de s'entr'aimer; et tout en opérant une séparation intérieure complète des bons d'avec les mauvais, il a préparé pour la fin des temps, quand les nations seraient mûres enfin pour le recevoir, le grand dogme de la tolérance, c'est-à-dire le triomphe complet de la vérité, subsistant libre et invulnérable, sans aucun secours humain, au milieu même de ses ennemis. Mais il fallait deux mille ans pour que ce but, néanmoins si clair, de l'évangile, fût compris.

2. Transformation des symboles matériels de l'antiquité en symboles spiritualistes.

En attendant, le christianisme devait se borner à rejeter de son sein toute forme arbitraire, tout symbole qui n'est pas directement issu d'un fait; par lui tous les signes conventionnels furent abolis, car le Christ était venu réaliser les figures, et les transformer en histoire.

Mais d'abord l'art chrétien se borna à reprendre, en l'appliquant à des idées plus pures, la vieille parabole orientale que les Grecs ne connaissaient plus, et une partie du symbolisme oublié des anciens Indous, Mèdes, Perses, Egyptiens, Pélages : car chez ces peuples, toute parole monumentale ou poétique servait de voile aux dogmes primitifs et aux traditions du genre humain. Mais le christianisme, en reprenant une partie de ces allégories, les éleva au dessus des sens, les purifia de tous les mythes sacerdotaux païens; et peu à peu transfigurées, elles devinrent capables de recevoir sous leurs voiles mystérieux les plus hautes croyances de la raison. Sous l'abri de ces symboles, les dogmes sublimes, qui devaient de plus en plus éclairer l'homme, traversèrent la période primitive, celle des gémissemens et des épreuves, se rendant par de telles images plus compréhensibles aux peuples, encore dans l'enfance, ou que les débauches du polythéisme y avaient fait retomber. Enfin, livrées comme domaine libre aux poètes et aux artistes, ces allégories alternativement graves ou tendres, timides ou solennelles, se développèrent en naïves légendes, en gracieuses idylles; telle fut celle du *bon pasteur*.

Mais cet art symbolique ne pouvait exister que comme période de passage. C'était l'image de Jésus enfant, qui joue parmi les fleurs du jardin de son père, avant d'apparaître homme et roi. Quand le christianisme fut suffisamment mûri, le *réalisme* grandiose envahit le *symbole ;* et la mythologie même, étonnée, se trouva dans ses travaux de quatre mille ans, n'avoir que préparé l'histoire. Ainsi, le soleil, ce verbe de la nature matérielle, si souvent adoré en Asie, avec ses douze signes, entourés eux-mêmes par des milliers d'étoiles, n'avait été attaché au firmament que pour symboliser le soleil de justice qui devait venir, entouré de ses douze apôtres, éclairer et féconder la terre.

Après l'âge des paraboles, c'est-à-dire quand l'Église sortit des catacombes et des persécutions, le vrai soleil des hommes, dont l'autre n'est que l'image, avec ses douze rayonnans satellites, parut représenté en mosaïque sur les arcs triomphaux des sanctuaires, comme on le voit encore dans plusieurs églises romaines du cinquième siècle, notamment à Saint-Paul *extra muros*.

Mais la première fleur qui sortit pleine de grâce et de parfum de ces froides cendres du symbole, fut l'idéalisation de la Vierge-mère, portant son enfant sur son sein, expression de tout ce qu'il y a de plus divin dans l'amour et la maternité, et qui paraît déjà comme une douce aurore se levant peu à peu au milieu des ténèbres de l'art des cinquième et sixième siècles. Cette image tout historique, et dont cependant rien n'approche, parmi tous les produits de la fiction poétique, est le miracle qui prouve le plus clairement la divinité de l'art du Christ. L'Inde, la Chine, l'Égypte avaient déjà pressenti ce mystère, et en avaient posé le symbole dans leurs mythes de l'engendrement de Bouddha, d'Osiris, d'Horus, l'Enfant-monde, le dieu père de toute civilisation, que la nature porte enveloppé

de langes sur son dos, ou qu'elle tient debout sur ses genoux, le berçant, lui donnant ses mamelles. Mais combien il y a loin de ce type grossier, resté dans l'idée de la génération matérielle, au type si mystique et si chaste de la maternité chrétienne! Là, est le voile nébuleux; ici, la réalité glorieuse.

Le Christ, ainsi engendré par la Vierge sans tache, la couronne ensuite au milieu des anges, la proclame reine des Cieux, et sa fiancée éternelle, patronne de toutes les âmes chastes et vertueuses, qu'un même sort attend, pour réaliser le vieux mythe oriental et universel, dans lequel la nature purifiée se lie d'un mystique hymen avec le verbe de Dieu. Ce sujet, à l'époque du triomphe de l'Eglise primitive, délivrée des persécuteurs, se reproduisit partout. On le voit encore aujourd'hui exprimé dans toutes ses pompes, à Sainte-Marie Majeure, et à Sainte-Marie Transtiberine.

Ailleurs ce fut le Christ au milieu de sa cour céleste de vierges, de martyrs, de docteurs, roi sur son trône, réalisant dans ce monde la seule monarchie sans esclaves, et dont toutes les autres ne sont que la triste et ténébreuse image.

Or, toutes ces mosaïques des basiliques primitives resteront à jamais, non comme dessin ni coloris, mais comme types sacrés de la peinture chrétienne, ce qu'étaient, si l'on peut se permettre cette profane comparaison, les gigantesques sculptures de Thèbes et de Memphis, qu'on allait encore étudier de toutes les parties du monde romain, sous les derniers Césars du paganisme, et qui frapperont toujours d'un muet étonnement. De même ces mosaïques sans ombres, surgissant d'un océan d'or et de lumière, comme des apparitions colossales d'un monde passé que nous ne comprenons plus, sont pleines d'un grandiose étrange. Il semble que ces âmes souffrantes vont briser à force de soupirs leur enveloppe grossière : remplissant de leur majesté les hautes tribunes des basiliques impériales

des premiers siècles, d'où elles se penchent vers vous comme du ciel, on croit qu'elles vont embrasser la terre.

3. Art primitif des catacombes.

Mais avant de paraître ainsi dans sa pompe aux yeux de l'univers, c'est-à-dire avant que le genre humain eût reconnu, sous Constantin, la croix pour son drapeau, l'art chrétien avait déjà fourni une époque obscure de trois siècles aux Catacombes.

Ces religieux asiles, où s'assemblait le troupeau entier de la communion croissante, sur les tombeaux de ses frères journellement immolés, et de ses docteurs martyrs, rappellent d'une manière frappante les hypogées étrusques, les labyrinthes souterrains des antiques sacerdoces, les villes des morts de l'Inde, de l'Égypte, de la Perse, de l'Amérique primitive, et même les grottes sépulcrales des Hébreux.

La plupart des mosaïques qu'on y trouve, et des tableaux peints à l'encaustique sur leurs murs, dont il nous reste encore de nombreux débris, ne sont point lugubres comme les temps d'alors, mais calmes et pleins d'espérance.

Exécutées sur les voûtes en stuc des colombaires, dans les absides des chapelles souterraines, ou au dessus des sarcophages des martyrs, ces vieilles peintures, quand on les découvrit, il y aura bientôt deux siècles, étaient encore vives et fraîches, comme toutes les œuvres indestructibles faites par le procédé encaustique.

Leur étude mène aux résultats suivans. Ce qui caractérise avant tout l'art des Catacombes, c'est l'absence de toute image de torture. Dans cette première époque, qui fut pourtant celle

des supplices, la victime ne se reconnaît qu'à l'attitude de la prière et de l'extase. Le culte qui grandit et triomphe cache le sang sous des lys et des palmes, n'offrant à ceux qui combattent que des images de paix, de bonheur et d'amour. Cet âge primitif de l'art se passe pour ainsi dire tout entier dans les cieux. Murs, autels, lampes, tombeaux, ne présentent que des emblêmes de résurrection, des scènes relatives aux joies de l'autre vie, ou des miracles de Jésus et de ses apôtres. Partout la prière et le profond repos de l'âme qui a vaincu ses passions. Mais aucun tableau de supplice, pas même le crucifiement de l'Homme-Dieu, dont la représentation ne sera tentée qu'aux approches du moyen âge. Cette armée de martyrs, de moines, d'anachorètes dont est formé le monde héroïque chrétien, n'apparaîtra que sous le débordement des barbares, pour dompter par les prodiges de l'esprit l'incrédulité de la chair ; jusque-là, appelé à agir sur une race d'hommes plus philosophique, l'art chrétien se borne à faire planer sur toute scène terrestre le Sauveur, que les sarcophages et les murs des Catacombes figurent d'ordinaire en buste, d'après les images sur boucliers (*imagines clypeatæ*) des anciens Romains, et suivant la forme hiératique, fixée dès l'origine, qui fut maintenue dans toute la période bysantine et respectueusement transmise à l'art gothique ; c'est-à-dire taille majestueuse, tête ovale légèrement alongée, regard solennel, air mélancolique et doux, front arqué, barbe et chevelure séparées en deux masses qui retombent.

Tel fut l'art des catacombes. Ainsi, de même que sa religion, l'art du Christ est le lys pur qui germe dans le sépulcre, et sort du cadavre dissous de l'empire romain.

4. La symbolique chrétienne est toute basée sur des faits accomplis.

Arrivé à son second âge, ce génie primitif atteint enfin son plus haut terme, lorsque ayant vaincu les dernières illusions païennes, il ramène toute figure à l'histoire et à la réalité. Alors, au lieu de l'agneau aux cinq plaies saignantes sous la croix, paraît sans plus de voiles la figure même du Dieu crucifié, forme étrange, scandale de l'art païen, mais qui n'en est pas moins étonnamment artistique ; car en immolant l'orgueil des membres humains, elle provoque l'épanouissement des plus nobles poses, en même temps que l'expression la plus dramatique des passions. Et, quoi qu'on puisse dire, artistiquement parlant, il n'y a pas de forme dans la nature qui approche de celle-ci pour la beauté majestueuse, point d'idéal qui entre en parallèle avec cette grandiose image du crucifix, suspendu pour l'éternité entre le ciel et la terre. Le Jupiter olympien lui-même n'en approche pas. Mais il en coûta cher au monde pour conquérir le crucifix. Peut-être son introduction fut-elle, comme nous le verrons dans l'histoire, une des causes de l'hérésie des iconoclastes qui acheva de montrer l'antipathie du génie grec pour le vrai christianisme, c'est-à-dire le catholicisme. Mais l'introduction du crucifix n'en causa pas moins dans l'art la révolution qu'avait déjà opérée dans la société l'érection de la croix sur le Calvaire : elle a mis deux mondes et deux arts en deçà et au delà d'elle. Par son moyen

le temps qui pour l'œil de Dieu n'est qu'un jour, se divise en deux parts, dont l'une, l'antiquité, fut la nuit, et l'autre le retour de la lumière, qui, éclairant les nations assises dans les ténèbres, leur permit de se remettre en marche vers un progrès indéfini. Or, l'allégorie avait été comme l'astre nocturne de ce ciel vague aux nuages magiques et pleins d'illusion, qu'on appelle l'antiquité. Le réalisme au contraire fut le soleil éblouissant et sans ombre, qui succède au crépuscule ; ce fut la vérité remplaçant le pressentiment, la splendeur des faits accomplis succédant à l'attente et aux figures.

Loin de nous la pensée de vouloir repousser de l'art toute allégorie, c'est-à-dire toute fiction morale et belle. Le merveilleux chrétien au contraire est le plus riche, le plus puissant de tous, car il repose entièrement sur la vérité et l'histoire idéalisée.

Ainsi l'ange de l'Annonciation présentant le lys à Marie couronnée d'étoiles et la lune sous ses pieds, ou écrasant la tête du dragon qui enveloppe le monde ; Adam et Ève qui cueillent le fruit de mort au pied de la croix où Jésus se laisse attacher en expiation ; les anges planans et prosternés qui recueillent dans des calices le sang découlant de ses plaies, pour transporter ensuite par toute la terre ce vin eucharistique, sont des fictions d'autant plus sublimes qu'elles n'ont rien de mythologique. Le christianisme ne repousse l'allégorie qu'en tant qu'elle porte à dénaturer l'histoire, en la rejetant dans le mythe et l'ancienne religion des figures ; nous voyons au contraire que l'Évangile est plein de paraboles, mais toujours unies au fait.

Ainsi, tandis que dans l'antiquité le symbole s'incarnait dans le mythe qui devenait fait historique aux yeux fascinés du vulgaire, dans le christianisme le fait lui-même engendre le symbole et la légende merveilleuse, qui ne viennent qu'à la suite, pareils aux nuages flottans que dore la lumière.

Vérité et réalisme, imitation de la nature et fidélité aux types reçus, ou exclusion de l'anachronisme, tel est donc l'élément principal issu du Verbe fait homme, qui correspond dans l'ordre social à la foi, et que l'Esprit saint lui-même a inspiré à l'art par l'organe des conciles.

5. Développement du réalisme dans l'architecture.

Nous venons de voir le développement du réalisme dans les icones, il nous reste à le poursuivre dans l'architecture. Mais pour cela il faut en parcourir l'histoire.

Que l'architecture antique, malgré ses mâles et puissantes beautés, était presque tout entière fondée sur l'illusion des yeux, c'est ce que prouve le plus simple regard jeté sur un temple païen. Tout extérieur, il consiste en portiques et en colonnades ; quelquefois l'espace qu'ils couvrent est immense, et l'on y cherche en vain le temple proprement dit, qui le plus souvent n'est qu'une petite cella. Aussi le peuple n'y entrait-il jamais : il se tenait en dehors. Ce n'est qu'à la fin du paganisme qu'un besoin de communication plus grande avec la divinité se faisant sentir, les enceintes sacrées s'élargirent ; mais le Christ était près de naître, quand le Panthéon et le temple de la Paix ouvrirent à Rome leurs vastes flancs. Ces grandioses exceptions ne font que mieux établir la règle. C'est pourquoi le culte nouveau ne put pas même s'approprier ces temples étroits de la religion des sens. Il lui fallut, dès l'origine, prendre, pour y célébrer ses mystères, le temple des lois humaines, plus large que celui des dieux. La basilique ou salle du Palais de justice reçoit, sous Constantin, les Chrétiens triom-

phans, l'Église s'empare « du prétoire même où Rome l'a condamnée, dit Michelet [1], la cité divine envahit la cité juridique. »

Ainsi la loi d'amour et de pardon érige son autel à la place de celui de l'inflexible loi humaine. Mais cette basilique n'est pas encore le temple, c'est seulement la maison du Christ, le gîte où il s'est réfugié, non encore avoué du monde, pour y faire obscurément sa cène avec quelques disciples chéris. La vraie cathédrale ne doit naître que quand tout l'empire sera chrétien.

Cependant les temples des idoles croulent les uns après les autres, l'Église hérite de leurs débris, souvent même s'approprie en entier leurs nefs et leurs rotondes désertées. Mais pour s'en servir il faut qu'elle les transforme, qu'elle en élargisse les enceintes intérieures de même qu'elle a élargi le cœur de l'homme. Il faut qu'elle rappelle au dedans, pour concourir à l'élan de la prière, toutes les colonnades vainement étalées en dehors. Du reste elle conserve encore, quant au plan général du temple, l'antique forme grecque et romaine : celle d'une simple nef oblongue, quelquefois croisée par une seconde nef transversale, mais courte, et terminée par une tribune ou sanctuaire exhaussé comme un *chevet*, et qu'on appelle même de ce nom. Car c'est la couche première des dieux, enveloppée de voiles destinés à cacher aux hommes, comme encore aujourd'hui chez les schismatiques, le fond mystérieux de la barque ou nef sacrée flottante dans les eaux du monde. La croix existe déjà imparfaitement comme base et plan du temple ; mais elle ne sera dressée en quelque sorte comme mât du navire que sur les dômes gothiques, aux flèches qui ne pèsent plus, aux mille pyramides, aux arcs-boutans aériens jetés dans

[1] Histoire de France.

les airs comme d'innombrables cordages. A l'origine au contraire il n'y a pas même de tours : toute la façade consiste en un simple portique à colonnade grecque, sous lequel on entre par un arc arrondi, soutenu par des colonnes engagées ou des pilastres latéraux. Cet arc, toujours très orné d'arabesques, pose sur des griffons ou des chimères, tenant dans leurs gueules des agneaux, des béliers, des enfans qu'ils dévorent, symbole sans doute des cruautés du vieil homme, de l'antiquité persécutrice, de ses sacrifices sanglans et de la rédemption par l'agneau.

Ensuite viennent les trois ou cinq portes, dont la centrale est gardée par deux lions, emblême de la force et de la vigilance des évêques.

Enfin l'intérieur, tout brillant de mosaïques, offre une salle ou nef, séparée des bas-côtés étroits par deux rangs de colonnes antiques, à chapiteaux dissemblables, que surmonte un entablement en ligne droite, s'harmonisant avec le plafond de bois peint, ordinairement doré.

Les bas-côtés paraissent avoir été d'abord, comme dans le temple antique, la seule partie accessible au peuple, les hommes se tenant à droite, les femmes à gauche, tandis que la nef centrale avec ses trois ambons, enveloppée de colonnades, restait consacrée aux majestueuses cérémonies du culte, aux siéges des diacres et des prêtres, aux chantres et aux musiciens. La basilique de San Clemente offre encore un exemple frappant de cette disposition primitive.

A l'extrémité, lieu de l'antique cella des idoles, s'élevait le sanctuaire avec son abside concave à mosaïques historiques.

Or, le premier pas pour agrandir l'espace dans ce temple domestique, c'est la substitution de l'arcade romane à l'entablement rectiligne des colonnades grecques antiques. Déjà connue depuis long-temps à Rome, employée même systéma-

tiquement dès le temps de Dioclétien, comme le démontrent les ruines de son pallais à Spalatro, l'arcade ne commence tout-à-fait à dominer qu'avec les Bysantins ; et de même que l'entablement grec à profil rectiligne nécessitait presque, pour l'harmonie du coup d'œil, le lambris plat des basiliques, de même l'emploi de l'arcade poussa l'art, sans qu'il s'en aperçût, à l'usage habituel de la voûte arrondie, car tout tend à se mettre d'accord. Ainsi, voilà l'architecture exhaussée d'un degré, compliquant de plus en plus ses voûtes ; elle marchera désormais hardie vers une grande découverte : elle a pressenti l'ogive.

Quant à l'ornement de la basilique il était nécessairement peu varié, les statues n'y étaient pas encore souffertes, la peinture seule pouvait en décorer les murs. Seulement pour les portiques extérieurs il semble qu'on était moins sévère ; tous les débris s'y entassaient peu à peu, colonnes, mosaïques, sarcophages, bas-reliefs y étaient portés, ou enfouis dans les galeries souterraines des catacombes qui devenaient comme des musées d'antiques. Mais enfin, lorsque l'Église fut sûre de sa victoire et ne craignit plus le paganisme, on la vit, prenant indifféremment dans tout le passé ce qu'elle trouvait beau ou approprié à ses rites, s'emparer de tous les monumens délaissés, s'envelopper pour ainsi dire de tous les cercueils, et prendre quelquefois pour décorer ses vestibules, jusqu'aux statues des dieux tombés.

Ainsi le monde nouveau s'assimilait le vieux monde, la vie se revêtait des dépouilles de la mort. Mais tant que dure ce lent travail de destruction et de renaissance, l'art proprement dit reste naturellement plongé dans le chaos.

6. De l'art Néo-Grec Romain et des Bysantins catholiques. Sainte-Sophie.

Or, pendant ce temps étaient arrivées la désertion de Rome, la fondation à Bysance d'une nouvelle capitale de l'empire, et la retraite des dieux vers l'Orient, leur première demeure.

Rome, veuve du monde, dépouillée de la seule chose qu'elle eût aimée, la domination, sentant que tout était fini pour elle sur la terre, commença à s'envelopper de ruines et de ténèbres. Ce fut le dernier coup porté à la société antique, à ses institutions, à ses croyances, qui toutes étaient concentrées dans Rome comme dans leur cité éternelle ; les arts païens, enfans de la Grèce, voyant que pour eux l'heure du grand sommeil était venue, rétrogradèrent vers leur patrie. Rome devenue tout-à-coup barbare, honteuse de sa stérilité et de sa chute, étendit des déserts comme un voile funèbre entre elle et les nations. L'obscur *pontife juif,* l'ermite du Vatican, reçut des mains de Constantin cette reine répudiée, et l'aristocratique cité devint la propriété du Galiléen, des pauvres et des esclaves.

Peu importe que la donation de la ville aux successeurs de Pierre par les Césars convertis soit une légende des temps barbares ; depuis ce moment, les papes n'en ont pas moins régné de fait dans Rome, comme ils régnèrent plus tard dans tout l'Occident, c'est-à-dire en vicaires du Christ, rois sans sceptre et sans soldats, ainsi que Jésus dans Israël, rois marchant à la tête du développement social, rois-portiers de l'éternité, c'est-à-dire ayant toujours eu la royauté religieuse, la seule qui

leur soit propre ; car l'autre est accidentelle, relative aux besoins des temps.

Quoi qu'il en soit, Rome, sous ses faibles pontifes, livrée sans défense à la merci de ses ennemis, tomba dans une misère profonde, et ne reçut plus ses arts, même souvent ses artistes, que de Bysance. La Grèce parut une seconde fois la lumière du monde, et comme elle avait conduit l'art des dieux de Phidias à Virgile et à Agrippa, de même elle fit marcher l'art chrétien depuis le point de la simple basilique jusqu'au degré où devaient se trouver le Dante, Giotto et Fiesole.

Ranimé par Théodose, l'empire d'Orient, tant que ses Césars demeurèrent soumis à la papauté et à l'Église universelle, étonna le monde par le caractère gigantesque de ses œuvres. La Grèce, ravivée par le christianisme, avait pris un élan prodigieux, et avec ses arts étranges, embrassant le monde dans son prosélytisme, elle entreprit de convertir à sa civilisation l'Europe gothique, vandale, lombarde, en même temps que l'Orient arabe, maure, persique; et bientôt, poursuivant, pour les civiliser, les peuples Slaves jusqu'au fond du nord glacé, partout l'art bysantin étendit son règne.

Après une longue lutte avec le génie antique, il venait enfin de le maîtriser sous Justinien, et de créer dans Sainte-Sophie la première cathédrale chrétienne, dans le sens artistique du mot. Ici finit l'époque des basiliques romaines ; leur nef alongée est remplacée par le dôme, posé sur les quatre branches égales de la croix grecque ; et, pour la première fois, l'architecture grecque revêt une teinte idéale et mystique qui la sépare enfin tout-à-fait de l'architecture sensualiste des aïeux. Jusqu'alors la rotonde ou voûte hémisphérique que le génie de Rome avait poussée dans le Panthéon à une si prodigieuse perfection, était restée dans le monde le plus haut degré du beau et le plus grand effort de l'art. Mais cette rotonde pose sur la terre ; ce

soupir, le plus ardent que l'antiquité ait poussé vers le ciel, retombe. Sainte-Sophie, avec sa vaste coupole élevée sur quatre piliers, et qui, avec les nombreuses rotondes plus petites dont elle est enveloppée, semble un glorieux soleil environné de ses planètes, révèle une bien plus grande hardiesse. L'intérieur, avec ses rangées d'arcades filant autour des nefs croisées, et au dessus desquelles se promènent de longues galeries à colonnettes légères, est aussi incomparablement plus orné. Ce ne fut donc pas à tort qu'ayant achevé ce chef-d'œuvre, et le comparant au temple antique de Jérusalem, Justinien s'écria : Gloire à Dieu ! tu es vaincu, ô Salomon ! Ainsi l'architecture des anciens et son sommet, la rotonde Agrippique sont dépassés, l'art commence à devenir svelte et à prendre son vol comme l'esprit pur ; déjà au lieu des bas planchers en bois des premières églises, la voûte monte partout arrondie, se croise, se joue, se complique, annonçant pour bientôt la voûte labyrinthique des ogives. Mais l'arcade continue encore d'enjamber, gracieuse quoique timide, d'un chapiteau à l'autre, sans réclamer de plus massif soutien que la riante colonne des Hellènes : c'est que l'informe et lourd pilier ne peut être posé que par les barbares. Pourtant les grosses et massives colonnes de Sainte-Sophie, à chapiteaux écrasés avec leurs frises de briques romaines, n'ont plus guère de finesse attique, mais c'est toujours un souvenir : le Grec n'oubliera jamais Athènes.

Or, de tout le vieux style, une seule chose était à retenir, qu'en effet on se garda bien de négliger, comme fit plus tard le gothique pour son malheur, c'étaient les mosaïques. Sainte-Sophie en provoqua au contraire un développement plus vaste que jamais ; les grands personnages bibliques, dont plus d'un est visible encore, dessinés en verres coloriés et en pierres précieuses, se dressèrent partout sur ses murs, dans les chapelles devenues comme magiques ; et éblouis par

l'exemple, églises et palais, tout devint mosaïque à Bysance.

Nous avons dit que Sainte-Sophie fut en architecture le premier monument vraiment original de l'art chrétien, bien que la lourdeur antique, l'inquiétude de l'élan et le calcul des pesanteurs s'y trahissent encore : les quatre contre-forts du dôme, épais chacun de quarante-huit pieds, sont comme des tours ; mais la coupole elle-même plane comme un ange, au dessus de trois galeries circulaires posées sur une simple colonnade. Ce gigantesque monument, aujourd'hui le Saint-Pierre de l'Islamisme, qui, dit un auteur turc (1), peut contenir 15,000 hommes, devint dès lors en Occident comme en Orient le type universel des temples ; mais copiée et recopiée partout, la coupole de Justinien ne fut nulle part égalée. La riche et brillante rotonde élevée par l'empereur Basile au moyen âge paraît être le seul temple dans le même style qu'on puisse lui comparer : c'est que l'art du moyen âge n'avait pas de mission pour ce genre ; sa tâche à lui était autre, il avait la croix à développer, à bâtir, à sculpter, à dresser en façade, à alonger en voûte immense, à rendre la plus variée, la plus divine des formes sur la terre ; car la croix était la couche du Christ, comme la longue nef et la rotonde avaient été celle des dieux.

On vient d'esquisser l'histoire de l'architecture des dix premiers siècles chrétiens, pendant lesquels, tout en se dégradant de plus en plus comme pureté de style et de la forme, elle ne cesse pourtant pas de marcher de progrès en progrès vers son ère nouvelle. Ainsi tandis que les barbares, jaloux les uns des autres, promenaient et croisaient leurs épées sur la face de l'Europe conquise, dont les vieilles races, depuis long-temps pourries dans l'esclavage de Rome, s'anéantissaient en silence sous les pieds d'une aristocratie demi-sauvage, il restait encore

[1] Traduct. de Garcin de Tassy, *Journal asiatique*, tome V.

une nation libre, gouvernée par des empereurs de son sang et une cour parlant sa langue : c'étaient les Grecs, la plus purement belle des races humaines, qui, ayant créé le beau classique de l'antiquité, devaient donner aussi les premiers modèles du style classique chrétien.

7. Architecture romane et gothique.

L'Occident, pendant tout ce temps, languissait sous les Barbares ; l'art y tombait de plus en plus dans une dégradation lugubre. Persécutée, l'Église semblait vouloir rentrer dans les entrailles de la terre : ses cryptes profondes, ses voûtes basses portées par de pesantes colonnes, ses nefs écrasées, à demi éclairées par d'étroites fenêtres, lui donnaient un air de deuil, expression de la lutte que soutenait le vieux monde romain dans l'agonie. Ce style funèbre demeure, tant que l'Europe retentit des coups de la tempête qui pousse les hordes du Nord à venir déraciner les vieilles cités comme des arbres vermoulus.

Il n'y a guère qu'une chose qui se soit élevée pendant cette période, et en marque le développement, c'est la tour. Les Barbares, qui l'ont peut-être empruntée de Bysance, tâchent de la marier aux temples qu'ils construisent, sur le modèle de la basilique romaine, alourdie, dépouillée de tout son mouvement et de son caractère. En briques, peu haute, ordinairement carrée, cette massive tour à plusieurs étages apparaît quelquefois isolée, quelquefois unie, mais jamais complétement, avec l'église ; ses fenêtres, larges et écrasées, forment ordinairement quatre arcs arrondis, posés sur trois colonnettes ; car le nombre trois se trouve partout comme base des

combinaisons architectoniques des deux styles, romane et bysantin.

Enfin les Barbares se civilisent à leur tour. Une fois les terreurs de l'époque millénaire évanouies, et le onzième siècle commencé, tout l'Occident se trouve prêt à marcher sous la croix, vers tous les genres de développement.

L'édifice du moyen âge s'était formé dans sa clef de voûte, la papauté. Alors il se fait sur la terre comme une végétation nouvelle : tout s'anime à la fois, toutes les fleurs du Christ s'épanouissent; c'est l'époque des arts gothiques. L'Église dilate ses nefs comme pour embrasser le monde, et lance ses voûtes comme pour atteindre les cieux. Sur la pesante arcade romane s'élève l'ogive oubliée que l'Inde, la Perse et les Pélages avaient vu naître; car le christianisme, c'est le monde primitif rajeuni. Tous les styles antécédens sont conservés avec respect, et seulement agrandis : les galeries découpées à jour, avec leurs longues rangées de colonnes bysantines, sont portées à une hauteur vertigineuse; l'ancien arc romain sert d'inébranlable base aux gigantesques ogives; la colonne corinthienne elle-même n'est pas exclue, mais elle va porter son chapiteau jusqu'aux voûtes; le pilier, d'abord informe, s'est épanoui en un faisceau de légers tuyaux qui filent avec grâce, et semblent ne porter aucun poids; les roues des antiques fenêtres s'épanouissent en immenses rosaces aux mille couleurs. A l'extérieur, l'obélisque égyptien reparaît pour couronner les contre-forts ou les niches dans lesquelles les prophètes, debout, crient la pénitence aux quatre vents du ciel, mieux que l'iman sur les minarets.

« Le monde chrétien contenant, dit Michelet, tous les mondes qui ont précédé, le temple chrétien contient tous les temples. »

Telle est cette architecture en quelque sorte toute de sou-

pirs et d'élans, dont les travaux épars en Europe sont les plus originales, les plus libres, et en même temps les plus immenses des créations humaines. Car, bien que pour le caractère d'aplomb colossal, rien chez les modernes n'approche du Colysée, il n'en est pas moins vrai que pour l'audace de son ensemble, la multitude et la richesse de ses ornemens de détail, le temple du Christ n'a point de rival.

Rarement, il est vrai, offre-t-il la parfaite régularité extérieure du temple grec; car pour résister à la pression perpendiculaire et latérale de ces énormes voûtes, il a fallu enchaîner entre eux les blocs de granit par des crampons de fer, dresser des échafaudages de toutes parts, et étayer l'édifice d'une ceinture assez disgracieuse d'arcs-boutans. Mais enfin le génie parvint à les incarner dans l'œuvre, et à les faire concourir à l'effet général, en les découpant à jour, les couvrant de sculptures, les couronnant d'obélisques pareils à des aiguilles de cristal, dont la cîme s'épanouirait en fleurs. Par ces poétiques transformations, ces longues files d'arcs-boutans portant des milliers d'arcades et de galeries dentelées, qui semblent des ponts suspendus, finissent par jeter elles-mêmes l'imagination dans l'enchantement.

Toujours craintive, parce qu'elle se reposait sur l'homme, l'architecture grecque et romaine ne s'éleva jamais à une hauteur approchante de celle des autres monumens du monde.

Il semble que l'esprit humain, dans l'antiquité, n'échappe à l'oppression orientale de la matière qu'en renonçant à l'exercice d'une partie de ses propres forces. Le christianisme seul, en les lui rendant augmentées, pouvait lui permettre de ramener dans l'architecture le gigantesque de l'Inde et de l'Égypte, sans que la légèreté ni la grâce de l'ensemble fussent en rien altérées ou détruites.

Le temple d'Agrigente n'avait que 120 pieds, le *Mausolée*,

140 ; l'église de Sainte-Sophie, dernier enfant du génie grec, n'a que 180 pieds, tandis que le dôme de Milan en a 335 ; celui de Florence, 400 ; la tour de Fribourg, 408 ; celle de Vienne, 444 ; celle de Strasbourg, 446. Ces gothiques tours, à la taille si fine et si gracieuse, qu'on a long-temps comparées avec une ignorance inconcevable aux grossières et impersonnelles pyramides d'Egypte, sont néanmoins si fortes, malgré leur peu de base et leur hauteur dont l'œil s'étonne, que sous les coups redoublés des boulets, elles se penchent, mais résistent, ainsi qu'a fait celle de Saint-Étienne durant les divers siéges de Vienne.

On en a vu, dans les tremblemens de terre, se balancer dans l'air et tenir bon. On dirait des édifices fondus en bronze d'un seul jet.

Au contraire, pesante même dans son élégance, régulière, uniforme, procédant par l'équerre et les lois mécaniques, l'architecture antique ne s'élance jamais. Toutes ses parties, attachées les unes aux autres, semblent s'entre-retenir, de peur que quelques unes perdent terre ; pendant que l'architecture chrétienne, affranchie, déliée par la rédemption, qui s'est étendue à toute chose, ne craignant plus la chute, et donnant comme des ailes à la matière, monte et plane, ainsi qu'une voix, vers le ciel. Alors toutes ces branches de l'arbre des arts, pétrifiées par le polythéisme, reverdissent et se parent de fruits et de fleurs ; les colonnes, ces troncs de la forêt sacrée, cessant d'être captifs sous l'écrasant entablement, s'élèvent libres, parés d'ornemens de tous genres, s'épanouissent en milliers de rameaux sous les voûtes qu'ils ombragent de leurs feuilles, et où se jouent des armées de génies. A voir cette mystique enceinte, inondée de la clarté de ses flamboyans vitraux, on dirait une tente enchantée qui, sous un souffle de fée ou de chérubin, se déroule toujours plus immense à mesure qu'on la contemple.

Or, l'art grec manquant d'une base spiritualiste, ne peut avoir une telle puissance d'expression ; il ne peut même avoir cette miraculeuse tour, fille d'une foi sans bornes à la grâce divine, et qui est le but infini de notre architecture, l'aimant par lequel chaque membre de l'édifice aspire incessamment en haut, sans rompre l'unité des lignes; tandis qu'on aura beau accumuler colonnades grecques sur colonnades grecques, elles ne produiront jamais avec leurs bases, leurs chapiteaux, leurs frises, leurs entablemens, que des superpositions distinctes et séparées, des édifices sur des édifices.

Il semble que les trois ordres grecs chez ce peuple qui humanisait tout, aient été simplement l'idée de la maison de l'homme, appliquée à celle des dieux tout humains de l'Olympe hellénique ; et l'histoire en effet nous prouve que ces enceintes, entourées de bois sacrés, n'étaient pas autre chose que la demeure privée des prêtres et de leurs idoles.

Le peuple, tenu en masse pour profane, n'y entrait point. De là l'exiguité des espaces intérieurs, pendant que sous le christianisme, qui est l'égale fraternité de tous, le peuple entier est initié, et roule, à travers les nefs agrandies, ses flots jusqu'au pied de l'autel.

Or, dans ces trois principales époques de l'architecture moderne qui viennent d'être parcourues, domine plus ou moins la tendance à l'expression et au mouvement, c'est-à-dire à la spiritualisation. Le repos du style antique qui annonçait l'être et la vie, mais non pas encore la passion spirituelle, a complétement disparu. L'architecture du Christ est comme avide de douleur et de martyre. Tout ce qui lui assurerait la paix terrestre, elle le repousse. Les magnifiques assises de pierres sans ciment, les longues et belles lignes s'étendant l'une sur l'autre avec tant de sécurité, et qui dessinaient orgueilleusement tout le squelette de l'édifice grec, ne se voient plus; car avec cela com-

ment la passion s'accomplirait-elle? L'architecture, toute mathématique qu'elle doit être et rester, n'a-t-elle pas aussi son côté divin et palpitant? La simplicité des lignes a donc fait place au travail compliqué de l'expression; on dirait que ces cathédrales vont vous parler, quand vous en approchez. Et c'est là qu'on voit le progrès moderne d'un art qui par sa nature retient le plus de la silencieuse et primitive immobilité.



8. De la mosaïque primitive et de la peinture. Prédominance du coloris dans cet art chez les modernes.

Maintenant que le caractère général de l'architecture est connu, passons aux arts d'imitation, et d'abord à la peinture, qui dans le christianisme joue le premier rôle parmi les arts appelés à rendre visible aux yeux la forme de la pensée. Mais pour mieux la juger, remontons aux premiers temps; et là, tâchons de lire autour de son berceau les présages de ce qu'elle doit être et rester dans la succession des siècles. Car l'embryon de chaque être contient les essences éternelles qui doivent le constituer de progrès en progrès.

Parti, comme nous l'avons vu, du principe exclusivement spiritualiste de la vie, pour embrasser plus tard la vie entière; mais sans jamais renoncer à ses premiers penchans, le christianisme enfanta d'abord un art purement graphique, où la pensée est tout, la forme rien. C'était le fond, le canevas sur lequel tous les siècles futurs étaient appelés à venir tisser leurs impressions.

Quand, sorti des catacombes, il commença enfin à se dégager

de l'hiéroglyphe, cet art mystique se jeta tout entier dans le travail du pinceau et des couleurs. Car ne produisant que des apparitions de lumière et de forme sans corps palpable, la peinture est par essence vouée à représenter la vie de l'âme, et se trouva le plus approprié de tous les arts au caractère surnaturel du nouveau culte. Ainsi l'art chrétien, presque tout entier pittural, qui devait au moyen âge transporter le vague, l'éthéré, les lointains et les illusions du pinceau jusque dans l'architecture, se sépara dès l'origine d'une manière tranchante d'avec l'art tout plastique, tout palpable de l'antiquité grecque qui s'était englouti dans la sculpture. Partant de là, et ne pouvant arriver de prime abord à une peinture originale, entièrement distinguée de l'antique, c'est-à-dire à la fusion des couleurs et à la perspective aérienne, fruit de plus de mille ans de travaux, il s'applique d'abord, pour triompher de la sculpture, à cultiver l'art qui sert de passage du bas-relief à la fresque, les mosaïques. Il en orna tout, façades, pavés, murs, chaires, autels, jusqu'aux couvercles des sarcophages. Ce sont donc ces travaux qui caractérisent le mieux le génie de l'Église, durant les premiers mille ans, comme au moyen âge ce sera la fresque, et dans les temps modernes les tableaux.

La mosaïque, élevée déjà par les Grecs païens à un haut degré de perfection, n'avait cependant pas encore atteint son dernier développement, lorsque le christianisme se chargea de ses destinées. Les anciens qui s'en servaient surtout pour les arabesques, et pour représenter les scènes champêtres, ou les êtres bizarres et grotesques dont ils semaient le pavé de leurs salles, l'appliquèrent rarement aux grands sujets historiques: ils n'en faisaient pas, comme les chrétiens, le principal ornement de leurs temples, où la sculpture dominait, tandis qu'elle était rejetée des primitives basiliques. Ainsi la mosaïque une fois introduite dans l'église y devint vite l'art principal, et mal-

gré les puérilités d'une imagination qui surabonde de foi, elle revêtit de suite un caractère grandiose. Pour le voyageur qui n'a encore vu que du Raphaël, du Corrège ou du Titien, c'est une puissante surprise que d'arriver tout-à-coup dans les basiliques romaines, devant quelques unes de ces colossales figures de mosaïques primitives.

Là ce n'est plus le charme des contours qui le séduit, l'arrête des heures entières, le force à revenir le lendemain, lui fait quelquefois long-temps différer son départ; ce n'est rien qu'on puisse dire humainement beau, c'est parfois même monstrueux, mais ces têtes, ces poses, ces immobiles actions, ces regards d'apôtres et de docteurs sont pleins d'un gigantesque élan; là, tout est au dessus du commun et du vulgaire des formes.

Devant vous sont des corps grêles, morts à tout ce qui est de la terre; mais sous cet austère ascétisme on sent le triomphe de l'esprit. De ces yeux caves et morts, que rien ne remue en apparence, s'est élancée une vie nouvelle, une source qui ne doit plus tarir.

Du reste, l'homme est encore tout dans ces mosaïques; la nature y est presque nulle; le beau ou le laid des formes y sont comptés pour rien. En contemplant ces muettes figures d'apôtres et de martyrs, dont le solennel symbolisme est pour l'âme d'un immense langage, on sent qu'il a fallu que la sensualité expiât, comme une fiancée infidèle, avant de se réunir à l'époux. Ces poses symétriques, ces gestes compassés, cette monotone harmonie des nombres, tout vous rejette malgré vous hors de la forme souffrante, dans l'idée immuable et sans bornes, dans l'empire où il n'y a plus de douleur.

Les animaux même y parlent d'éternité; car tous sont allusifs aux mystères de la rédemption et de l'autre vie. C'est le bélier ou l'agneau victime, le lion du martyre, l'aigle du Verbe, le phénix de la résurrection, le dragon de l'empire du mal; ce

sont les douze brebis choisies, les quatre fleuves du paradis, le candélabre à sept branches, les sept trompettes dans les nuages, ou la main planante du *Père inconnu.*

Point de paysages que quelques palmiers symétriquement rangés comme des colonnes, un buisson à branches comme pétrifiées, quelques touffes de verdure, un beau lys qui monte de la terre, une tente dont les rideaux entr'ouverts laissent voir l'arche d'alliance, un gazon de fleurs, qu'un anachorète en méditation foule indifférent sous ses pieds. Et toujours les saints plus hauts que les palmiers et l'homme au dessus, bien au dessus de la nature mobile et changeante dont il est le contemplateur et le maître. Telles sont les primitives mosaïques.

Or, déjà dans ces monumens des cinquième et sixième siècles, se révèle avec clarté le caractère de la peinture chrétienne, qui étudiée jusque dans sa racine hiéroglyphique, tend déjà au réalisme et à l'histoire, en même temps que condamnée à une immobilité violente, elle cherche à en sortir par l'expression, obtenue à tout prix, quelquefois aux dépens des plus élémentaires notions du dessin, envahi toujours davantage par le coloris. S'approprier ces deux caractères deviendra de plus en plus le but de ses efforts; car, fils de la religion surnaturelle, cet art cherche la beauté bien moins dans la forme corporelle que dans la révélation de l'âme : de sorte que si l'on partage le monde pittural en dessinateurs et en coloristes, on trouvera dans l'antiquité les dessinateurs à l'apogée de leurs forces, et dans les temps modernes se trouvera le règne des coloristes; car le coloris a été jusqu'ici le fond sur lequel se sont opérés tous les progrès de l'art chrétien, quoique le moyen âge, qui, sous ce point de vue, n'est que le prolongement du monde antique, ait cherché quelque temps à faire prédominer le dessin; ce qui fait que Giotto, par exemple, sauf l'expression et l'amour, a si fort l'air d'un ancien. Cela sans doute était néces-

saire pour jeter les fondemens de l'art, et déterminer la forme; mais avec Fiesole, tous ces ossemens glacés se cachent sous la couleur et la vie qui les recouvrent.

Masaccio amène enfin l'art des régions trop exclusivement théologiques dans l'humain et le naturel. Le mariage complet de ces deux mondes s'opère dans le jugement dernier de Michel-Ange, formidable ouvrage qui n'a de rival que la divine comédie du Dante. Mais déjà la matière profane y prend le dessus sur le sacré.

Ce Prométhée moderne, après avoir lancé plus loin qu'aucun autre l'art dans la personnalité humaine et l'indépendance complète, reste comme cloué au rocher de son propre génie. Trop original pour ne pas précipiter dans l'abîme ses imitateurs, et pour pouvoir être compris des masses, il reste solitaire dans les siècles, comme dans les airs la cîme du Mont-Blanc, que nul mortel ne peut habiter. Dans Michel-Ange, expire le redoutable et puissant moyen âge, avec sa vie sensuelle, ardente, son ascétisme dévorant, son imagination de feu.

Assis sur les bords de ce fleuve bouillonnant de vie, mais trop souvent troublé par les tempêtes, Léonard de Vinci et Raphaël, calmes comme deux anges, commandent aux flots d'être limpides, au mouvement d'être simple, à la passion de refléter la beauté, et ils obéissent. De l'expression naît enfin la grâce. Les madones de Raphaël sont vraiment reines de la terre, sinon complétement reines des anges. Moins célestes sans doute que celles du moyen âge, elles ont plus de conscience d'elles-mêmes, elles sont moins gênées, plus épanouies, plus mères. Elle dit à l'homme que le ciel est plus près de lui qu'il n'avait pensé. C'est bien plus encore quand on arrive à Murillo, la rosée terrestre est devenue une rosée de pure lumière; les corps ne pèsent plus, ils ne sont en quelque sorte plus opaques; ses vierges brillent devant vous comme dans la nuit des étoiles scin-

tillantes ; leur regard inonde l'âme de chaleur, en même temps qu'il la rafraîchit comme une brise venue des forêts d'orangers.

La *grâce*, sous le pinceau du Corrège, trouve sa dernière expression, mais elle n'est déjà plus innocente ; elle a perdu le soupir chrétien. Dans Guido Reni, elle en conserve encore moins de souvenir ; et pourtant l'affranchissement de l'esprit des liens de la dure matière poursuit son cours. Les madones du Guide reviennent, il est vrai, vers la Psyché grecque ; mais c'est la Psyché transfigurée, c'est l'âme planante dans toute la joie de sa délivrance. Elle a gardé des sens, mais n'a plus de corps, tant ses formes sont devenues délicates et ses membres diaphanes. Ce n'est plus la femme, c'est une lyre animée, dont toutes les fibres appellent la passion, avec ses extases et ses douleurs. Malheureusement ce ne sera pas la passion d'en haut.

Or, dans les chefs-d'œuvre de tous ces maîtres, ce qui ravit d'admiration c'est rarement un dessin qu'on puisse dire plus parfait que celui des peintures de Pompeia ; ce ne sont pas non plus des couleurs plus vives et plus belles. Leur supériorité consiste dans l'amour intime, dans l'abandon divin, qui produit le nuancement des teintes, leurs dégradations infinies, leur mélodieuse fusion, qui est l'immolation des unes aux autres, poussée jusqu'à engendrer la perspective aérienne.

L'art n'avait pas cessé de marcher dans cette voie, jusqu'à ce qu'enfin il tomba aux mains malheureuses des Carraches, dont l'éclectisme antiquaire tua le coloris chrétien. Mengs acheva de le dénaturer ; avec David, le mystère divin de l'engendrement des couleurs paraît complétement perdu. Ses immenses toiles ne sont que des bas-reliefs à teintes plates. Quant à l'expression naïve, fille de la nature et du christianisme, il n'en était plus question depuis long-temps. Les Hollandais l'avaient détruite à force d'en abuser.

9. De la sculpture chrétienne.

Des destinées à peu près pareilles, mais suivies d'une chute encore plus profonde, étaient réservées à la sculpture moderne, dans laquelle se révèle dès l'origine une tendance toute semblable vers l'expression et la vie, conquises au prix de tout.

L'antiquité avait établi cet art roi absolu sur tous les autres. Le drame en dépend pour l'arrangement de ses scènes; l'effet de sa représentation se réduit presque à la mimique et à l'expression des masques : les rhapsodies même d'Homère ne sont que des rangées de sublimes bas-reliefs. Sur la lyre, comme dans le temple, les dieux sont de pierre, les héros en sont. La peinture, qui n'est plus d'ailleurs qu'une branche de la plastique, ne sert qu'à orner la maison humaine; elle qui, au contraire, chez les chrétiens, ne laissant que quelques rares espaces à la statuaire, couvrira les voûtes et les murs de l'église. Et même dans les temps primitifs, afin de mieux abolir le culte des idoles ou statues, on voit les conciles proscrire absolument la statuaire, et ne recevoir dans l'Église que des tableaux : loi qui, suivant Bunsen[1], existe encore dans une partie de l'église grecque, cette veuve en deuil, assise immobile au bas de l'échelle du progrès.

On conçoit en effet que la peinture, art plus spiritualiste, est aussi plus morale et moins dangereuse pour des chrétiens qu'un obstacle quelconque retient dans l'enfance. Car le pinceau cherche à développer l'âme, et la sculpture, le corps.

[1] Beschreib. v. Rom.

L'un, par le charme des couleurs, est comme la musique des yeux, qui développe peu à peu dans l'homme le goût des choses impalpables, invisibles ; l'autre, au contraire, offrant des formes qui se touchent et semblent, par le mouvement, vouloir s'élancer du marbre, jettent, comme la danse, dans l'illusion sensuelle, d'où il est plus difficile à l'âme de se retirer saine et sauve.

Aussi est-ce la plastique qui donne ordinairement au monde barbare ses idoles, au préjudice du pinceau, qui, ne pouvant créer des corps aussi opaques, et d'une présence aussi trompeuse, se meut davantage dans le domaine de l'apparition.

Cette supériorité négative du marbre sur la couleur fait que les plus beaux corps terrestres, ceux dont les lignes matérielles présentent les contours les plus finis, sont les statues des dieux grecs. Mais ces inimitables formes ont besoin d'être nues, la draperie leur sied mal, elle rentre déjà dans le domaine de la peinture, qui seule peut en rendre complétement toute la variété et la richesse.

Or, bien que le christianisme se tourne de préférence vers le pinceau, et offre à la statuaire moins d'occasions de se développer, il ne l'exclut pas pour cela ; au contraire, il accueille jusque dans ses temples cet art d'un monde expiré. Et comme s'il avait senti que loin du génie mythologique d'Athènes, cette belle muse ne pouvait plus vivre que dans l'expiation et le veuvage, il l'a consacrée principalement aux tombeaux. Excepté quelques statues d'empereurs et de rois, érigées çà et là sur les places publiques, la sculpture en deuil ne crée que des sarcophages durant les premiers mille ans chrétiens. Ce n'est que bien tard dans le moyen âge qu'elle cherche à reparaître autour des portes et sur les frontispices des temples. Mais dans ce dernier cas elle est entraînée par l'architecture, à laquelle elle appartient et dont elle seconde les effets. Gigantesque et imper-

sonnelle, elle n'est encore pour la pensée chrétienne qu'un scandaleux hiéroglyphe, un bizarre mystère de la nature.

Ce n'est qu'au quatorzième siècle que cet art déchu se réconcilie peu à peu avec l'humanité nouvelle. Le colosse architectural descend à la taille de l'homme ; mais en rentrant dans la vérité, il ne reconquiert pas pour cela son antique puissance ; le réalisme et la statuaire sont étonnés de se trouver ensemble. Pour atteindre à la perfection moderne de l'imitation ou du portrait, le marbre est trop impersonnel. Aussi notre sculpture manque-t-elle d'originalité, et atteint-elle presque toujours en deçà ou au delà de l'expression juste. C'est pourquoi elle se rejette tant qu'elle peut dans l'imitation de l'antique ; mais elle n'y peut trouver le repos, car l'esprit chrétien la pousse sans cesse, inquiète, hors de la matière, la forçant à chercher une vie supérieure, un élan de passion qu'elle ne peut atteindre. Et pourtant il n'y a d'art que dans la passion ; mais la passion chrétienne est trop grande ; une mère de douleurs ne sortira jamais du marbre aussi naturellement qu'une Vénus.

Il est donc arrivé que de même que la sculpture hellénique avait complétement envahi la peinture, qui ne présente plus que de superbes bas-reliefs coloriés, à ordonnance et à expressions sculpturales, tels que les tableaux d'Herculanum, de même la peinture chrétienne absorbe la sculpture moderne, entraînée malgré elle à reproduire des effets de coloris et de perspective. Ceci posé, pourquoi se plaindre des Pisans, des Ghiberti, de Michel-Ange? Ils ont fait tout ce qui était possible dans leur temps à l'humanité chrétienne. Plus tard elle atteindra plus haut, lorsqu'elle aura pénétré plus avant dans Dieu et dans la nature. Chaque art alors, voyant plus clairement son but, aura plus de force pour résister au penchant qui l'entraîne hors de son cercle d'action, et Michel-Ange sera dépassé.

Mais jusqu'alors il faudra bien reconnaître que le christia-

nisme n'a produit, sinon aucun, du moins qu'extrêmement peu d'ouvrages rigoureusement plastiques. C'est que chaque être ici-bas est borné; on ne peut embrasser d'une égale étreinte l'esprit et la matière, concevoir à la fois tous les côtés de la perfection. Si nous n'avons pas une statue proprement dite, c'est par la raison que l'antiquité n'a pas un tableau.

Pourtant ayons foi dans le Christ, par qui l'humanité progresse! Si jusqu'ici Phidias n'a peut-être pas été surpassé, ce n'est point, comme tant de gens le disent, que le christianisme, trop étranger à la vie des sens, éloigne du beau matériel; car l'homme étant âme et corps, et vivant de deux vies, la religion qui a en elle le plus de vérités doit offrir au bout d'un temps donné la plus grande somme de beautés en tous genres. Mais jusqu'ici la religion la plus divine, occupée à relever l'âme, qu'avaient dégradée trois mille ans d'adoration du veau d'or, a principalement développé le beau moral et le côté mystique de la vie; il lui reste à remplir une autre partie de sa mission, en réhabilitant l'homme sur le trône de la nature, dont elle l'a déjà rendu maître par l'intelligence.

10. Rapports et différences de la sculpture moderne avec l'antique.

Une statue ou idéal grec était la séparation d'un être fictif ou d'un caractère d'avec le reste de la nature. Le *nec plus ultra* du beau, d'après Winkelmann lui-même, était de caractériser tellement cet idéal, qu'il ne pût se confondre avec aucun autre, et qu'on distinguât au premier coup d'œil qu'il exprimait par

exemple l'ambition, l'avarice, la luxure, la victoire. C'était là le portrait antique. Mais la personnalité humaine, qui est d'ordinaire un mélange de qualités, et qui n'est presque jamais aussi fortement tranchée, disparaissait de l'art. L'individu était étouffé, en même temps que l'universalité de la nature était d'un autre côté rejetée par la nécessité de séparer rigoureusement l'idéal désiré de tout ce qui n'était pas lui.

Ainsi le génie grec flottait dans un milieu purement rationnel, niant également l'existence individuelle et l'ensemble de la nature, ne reconnaissant que des espèces ou des personnalités collectives. Ce n'était qu'à ce prix que la masse orientale avait été vaincue par l'intelligence. Mais ce juste milieu matériel, exacte conséquence de la philosophie grecque, ne rachetait l'homme qu'en l'isolant et le généralisant, c'est-à-dire en le mutilant doublement. Car il n'y a point de vie réelle, et par conséquent point de beauté complète, sans la pondération harmonique de la personne et de l'espèce, de l'homme et de la nature. D'où il suit que la sculpture grecque se condamnait par son propre principe au repos, de peur de tomber dans l'un ou l'autre des extrêmes entre lesquels elle était parvenue à se fixer. On eût dit la sculpture du raisonnement. Chacune de ces statues offre l'incarnation d'une idée fortement tranchée et distincte : Jupiter, Neptune, Pluton sont le ciel, la mer, le monde infernal, les furies sont synonymes des remords ou ressouvenirs vengeurs ; les Grâces, les Muses ont des noms qui disent ce qu'est chacune d'elles ; et là où l'idée manque, la statue est manquée, quand même les draperies et le mouvement seraient parfaits, car elle n'a plus de sens. Ainsi, toujours le froid calcul devait planer sur la beauté, pour empêcher que, comme un fleuve trop plein, elle inondât ses rives. Ainsi, dans la philosophie des Grecs, le bien consistait non à faire, mais à s'abstenir, et la vertu était l'absence de la passion. Pourtant la

vraie beauté, comme la vraie vertu, n'est point l'impassivité même vivante, mais bien plutôt la tension harmonique de toutes les puissances de l'être lancées vers le but divin, quel qu'il soit, que se propose la volonté droite.

Le christianisme fit bien autrement. Par lui, l'art fut tiré de la prison de ces idéals rationnels et inflexibles, et appelé à sonder toutes les profondeurs de l'homme comme de la nature, sans exclusion d'aucune partie. La sculpture dut aussi obéir à cet appel d'affranchissement et d'universalité; mais restreint par sa nature, vivant essentiellement d'exclusion, cet art en quelque sorte aristocratique, dépossédé de son orgueil, fut obligé de céder la première place à l'humble peinture jusqu'ici son esclave, et qui se trouva être plus universelle que lui. Voguant dès lors à sa suite comme un navire remorqué, il tâcha de s'en approcher de plus en plus, et rejetant la pierre de ses plus importans travaux, adopta d'abord pour les diptyques sacrés, l'ivoire, plus tendre et plus parlant, puis le bronze, dont la fusion spontanée permet plus de liberté de draperie, plus de vivacité d'expression. En même temps, au lieu de la ronde bosse, avide du culte de l'homme, le bas-relief, déjà plus spiritualiste, et qui est l'acheminement vers la peinture, succède partout à la statuaire.

Enfin, après avoir été durant de longs siècles borné à sculpter les sarcophages des catacombes, à fondre les colombes et les cerfs d'argent des baptistères, les lampes, agneaux d'or, patènes, calices et autres vases des tabernacles, cet art fut admis à entreprendre dans l'église de plus vastes travaux. Dans le dixième siècle on le vit fondre des portes entières de cathédrales, couvertes de scènes historiques; telles sont celles de Bénévent, d'Amalfi, de Pise, de Saint-Paul à Rome. En rapport continuel avec l'intérieur de l'Asie, Bysance était l'entrepôt des richesses du globe; tous les métaux abondaient dans

son sein : elle enchâssait les perles et les diamans dans l'ivoire, et faisait de cette matière de grandes croix historiées, des statuettes sans nombre, et jusqu'à des tables d'autel. Mais pour ces Grecs dégradés du bas-empire, l'art n'était que de la marchandise ; tel est le premier âge de la sculpture.

Enfin les trois Pisans naissent à la suite des artistes lombards et vénitiens ; par eux la sculpture devient occidentale, c'est-à-dire progressive, et brise les derniers liens qui l'attachaient aux momies du Bosphore. Pise et Florence lui rendent le marbre, les artistes gothiques d'au delà des monts lui consacrent des masses énormes de granit. A ce second âge elle couvre les façades des temples, et jusqu'au sommet des tours, des fruits de sa fécondité sans bornes. On dirait une végétation naturelle, tant la terre chrétienne se revêt partout des gigantesques travaux du ciseau. Mais elle ne perdait pas de vue le bronze, à qui elle devait ses premiers succès, et qui la porta enfin à son apogée sous les Ghiberti, auteurs des portes du baptistère de Florence. Ce prodigieux ouvrage, que le monde chrétien appela les portes du paradis, et dont la vue stimulait sans cesse et désespérait Michel-Ange, renfermait toute l'histoire de l'avenir, et pronostiquait la chute par Bernini et Canova. Car la plastique ambitionnait dès lors des effets au dessus de sa puissance et hors de son empire. Beaucoup plus riche et plus variée que la statuaire antique, elle a voulu, dans ses compositions, embrasser l'immense, et s'y est perdue. De là la mort subite de la sculpture chrétienne, expirée avec Michel-Ange, cent ans au plus après son plein épanouissement ; tandis que la durée de l'art païen est extraordinaire, puisqu'il descend par une pente douce et tranquille, à travers tant de siècles, de son apogée, sous Phidias et Périclès, jusqu'à son tombeau, sous Adrien. C'est que l'humanité antique était singulièrement complète dans le degré de développement borné et matériel qui lui avait été

accordé. Et jamais les modernes n'atteindront aussi complétement l'idéal, qui est le leur ; car celui-là est infini et se dévoilera toujours plus, sans jamais se montrer entièrement. De là le soupir et la prière dans l'art chrétien ; de là sa mélancolie au milieu des plus triomphantes inspirations ; et de là aussi ce regard d'envie et de regret jeté de tout temps sur la prétendue heureuse antiquité, qui pouvait se reposer, elle, au lieu qu'il nous faut marcher. C'est ce qui fait que ses monumens classiques n'ont jamais cessé d'influer sur les chrétiens, même aux temps les plus fervens du moyen âge, où le peu qu'on en possédait servait déjà de base aux études artistiques, à peu près comme en littérature les écrits d'Aristote et de Virgile.

Ainsi il demeure vrai, et les romantiques l'ont nié en vain, que l'élément antique fut constamment regardé comme la base, nous voudrions dire la catacombe du monde moderne, et que sa fusion avec le caractère chrétien fut toujours présentée par la renaissante Italie comme but de la perfection dans les arts. Les Italiens ne se sentirent jamais séparés des vieux Romains. Virgile resta le père de leurs légendes et de leurs poésies, il fut le Merlin à la verge magique du nouveau royaume des fées ; le Dante n'est que son fils gigantesque, mais respectueux. On comprend que le génie italique répugnât à l'architecture gothique exclusive du nord, mais s'en créât une mêlée des deux caractères, plus appropriée à son sol, et qu'il en fût de même pour la sculpture.

Aussi Vasari écrit-il que le père de la plastique italienne, Nicolas Pisan, étudia d'après les monumens apportés par les flottes pisanes de la Grèce au Campo-santo où ils se voient encore. Mais il y avait loin de cette influence antique sur des chrétiens, à l'influence servile d'imitation prêchée par Mengs et David. Cette influence était bonne ; car l'âme est mariée au corps, le beau moral au beau des formes, le chrétien à l'antique qu'il doit faire sortir de ses ténèbres morales : là gît la solution du

problème du beau complet. C'est pourquoi Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange grandirent par l'étude de l'antique subordonnée à l'idéal chrétien ; et servilement étudiés, les antiques perdirent au contraire les Carraches. Alors on vit Guido-Reni donner le caractère de la Niobé à ses Madeleines.

Le Poussin chercha à reporter sur l'étude de l'antiquité un caractère original et profond, mais qui n'était nullement chrétien : il échoua.

Alors Winkelmann parut. Grand dans sa sphère, comme Luther dans la sienne, et comme lui froidement passionné, il mit le sceau à la réforme dans l'art, c'est-à-dire qu'il systématisa sa ruine. Fils du Nord il transporta dans l'art les mathématiques rigoureuses; pour lui la beauté n'était qu'une géométrie poétique. En constituant dans la sculpture le règne du rationalisme grec, il fondait, il est vrai, l'affranchissement de l'esprit du joug de la matière, mais pour le livrer à une autre servitude, celle du calcul glacé. Depuis ce temps la statuaire esclave n'a plus essayé de briser ses chaînes, et s'est traînée honteuse d'elle-même dans toutes les misères du plagiat. Ce protestantisme, uni à une espèce de culte idolâtrique pour la forme, mena comme l'autre protestantisme aux négations religieuses de la révolution française. Pouvait-il en être autrement, après que Winkelmann avait blâmé les artistes de ne pas prendre les dieux helléniques pour modèles du Sauveur et des Saints ?

Ainsi la raison principale des écarts et de la chute de la sculpture chrétienne a été l'absence d'une saine esthétique, qui a confondu l'antique et le moderne et détruit les limites de chaque art. Pendant que la sculpture grecque jamais n'outrepassa ses bornes et ne méconnut son principe, la nôtre dans le Laocoon du classique Lessing n'est déjà plus distincte de la peinture. Mais l'esthétique a grandi, la science actuelle est

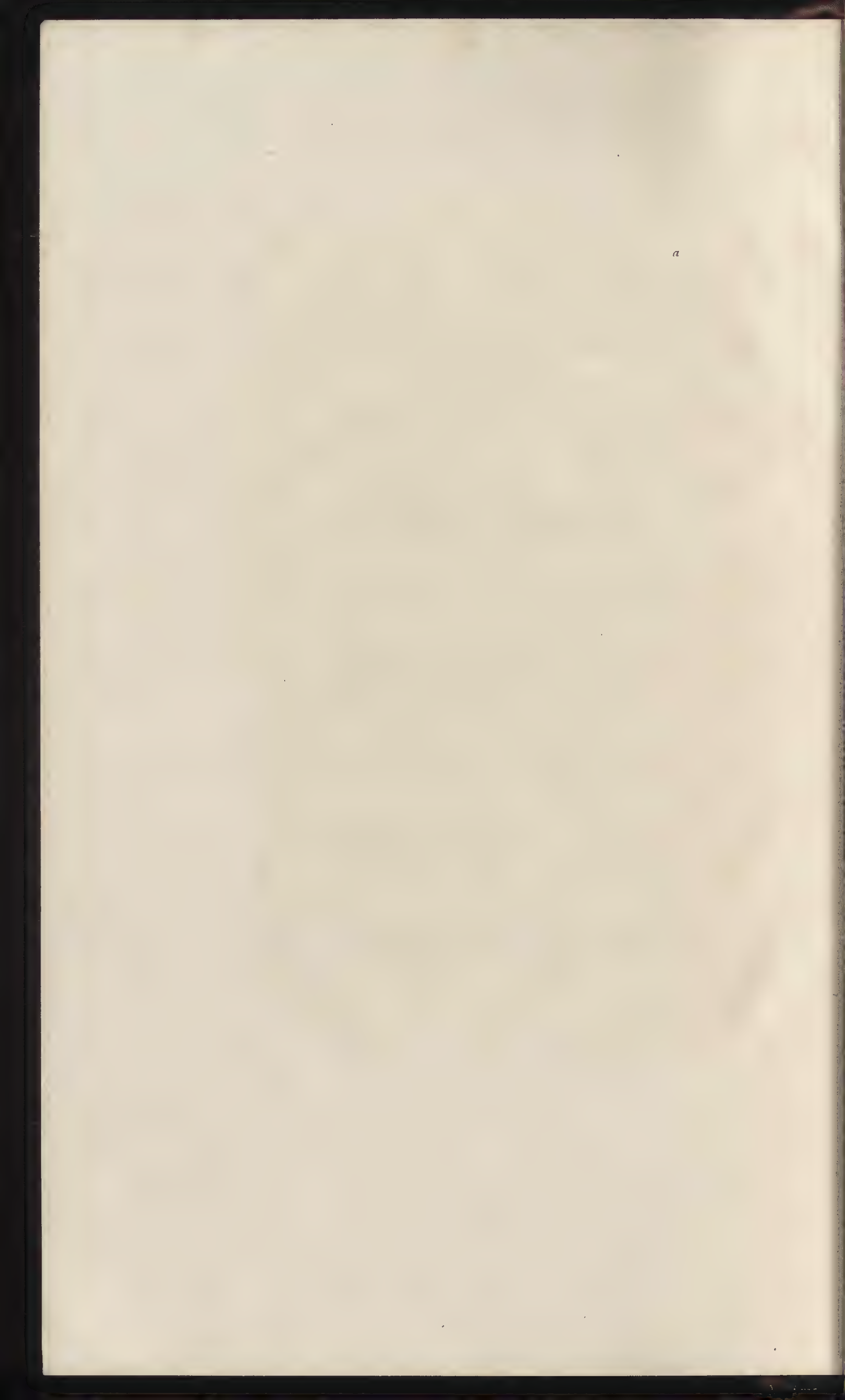
appelée à faire pour l'art chrétien ce que Winkelmann avait fait pour le paganisme, c'est-à-dire à rétablir par la critique les vrais types, expression de notre foi, étouffés par un individualisme déréglé, et que nos pères avaient fidèlement idéalisés d'âge en âge, à partir des premiers chrétiens. Ces idéals reconquis que le présent a pour mission de léguer en héritage à un avenir plus heureux, formeront enfin ce juste milieu de l'art, cherché par tous les écrivains, et où devront se trouver réconciliés, après une guerre terrible, l'ordre et la liberté.

IV

Des époques de l'art.

Jacob vit en songe une échelle dont le pied posait sur la terre et dont le sommet était dans le firmament. Des anges descendaient ici-bas pour accomplir des ordres et remontaient ensuite vers celui qui les avait envoyés. De même les grands artistes, messagers du Ciel, mis au service de l'homme, sont venus chacun dans son temps dévoiler un secret de la beauté, placer un jalon sur la route, et puis ils ont disparu.

***


a

1. Art oriental.

Ayant tâché d'approfondir les élémens jetés dans l'âme humainep ar le christianisme et leur influence sur l'art, en ayant caractérisé la marche, il ne reste plus qu'à en tracer les époques, et le cercle qu'on s'était proposé sera parcouru. Mais tout travail historique sur le passé est vain, s'il n'a pour but définitif le présent, ou son redressement et son progrès. Aussi de toutes les méthodes d'exposition de l'histoire successivement adoptées, une seule pourra survivre, celle qui, ne perdant jamais de vue le but présent, n'envisage le passé et toutes ses révolutions que comme un symbole, un voile, une prophétie de ce qu'elle a sous les yeux, et subordonne à la fois le passé et le présent à l'éternité, c'est-à-dire au progrès vers la réalité infinie.

Or, dans l'antiquité il n'y a que deux choses : l'Orient et la Grèce, le sommeil et le réveil, l'immobilité et le mouvement. Le christianisme seul pouvait donner la vie et l'expression com-

plètes. En Orient le grandiose des proportions remplace la grandeur de l'idée ; la masse écrase la forme , comme le dogme écrase l'intelligence , comme la caste absorbe ses membres.

Récemment sorti du déluge, l'homme n'a pas assez pénétré la nature pour en deviner les secrets ; il est encore dans le premier moment de l'admiration naïve , exaltée pour ses charmes, et de l'étonnement à la vue de sa puissance. Les traditions confuses du monde primitif et le souvenir terrible de ses grands bouleversemens, enfantaient des récits étranges, expression de mœurs sauvages. Pour s'approprier la matière , et soutenir par elle sa vie, l'homme était forcé à d'accablans travaux, à un combat continuel. La réalité n'était pour lui que la misère et le dénuement , au milieu d'un monde de toutes parts menaçant ; il fallait bien qu'il se jetât dans le merveilleux et le symbole, pour constater par là du moins sa conviction d'une céleste origine , et ses droits à une félicité sans fin, en même temps que sa royauté imprescriptible sur l'univers. De là sans doute cette tendance à produire des œuvres immenses pour témoigner de sa force , et s'exercer à subjuguer.

Ébloui , n'osant sonder cette merveilleuse nature, mais d'autant plus ardent à s'unir à elle par toutes ses facultés, et à créer dans cet hymen des enfans à son image , il produisait des colosses gigantesques comme sa passion , mais comme elle sans conscience d'eux-mêmes , vagues comme la beauté que l'homme serrait dans ses embrassemens, et déréglés comme les croyances de ces temps. Confondre l'esprit par la masse des formes capricieuses et bizarres, était le sublime de l'art. Telles sont l'Inde , l'Égypte et la Chine, en poésie comme en plastique. Malgré l'énorme profusion d'ornemens de détail qui surchargent leurs œuvres , la forme n'y est plus qu'une chose infime ; l'hiéroglyphe, voile de l'idée grossière, est le seul but : peu leur importe l'imitation de la nature.

Au reste ce besoin de symboles est propre à toutes les époques primitives; ayant peu d'idées claires et beaucoup de pressentimens de croyances incomplètes ou de mystères, elles les expriment dans une langue toute d'images, par des poésies pleines de légendes merveilleuses, et par des monumens ténébreux comme leur esprit. C'est l'enfant qui ne connaît pas encore l'expression propre et qui la figure par des gestes. Et si un sacerdoce idolâtre et sensuel vient exploiter cette société errant dans le crépuscule, en aspirant à la clarté, alors la nuit se prolonge.

Il est juste pourtant d'observer que ce qu'il y a de gêné, de raide et d'informe dans l'art oriental, n'est pas toujours la suite de cette contemplation à la fois grandiose et oisive des phénomènes extérieurs, mais quelquefois, comme en Égypte et dans l'Inde, la conséquence d'une loi d'art préétablie par laquelle ce qui était sacerdotal et prétendu divin, chez ces peuples parqués en castes, se distinguait au moyen de types hiératiques inviolables, qu'on ne pouvait développer ni perfectionner sous peine d'excommunication. Ainsi partout où l'erreur se crée un empire, elle prétend à l'instant à l'immutabilité. De toutes les religions il n'y a que la chrétienne qui ait posé dans son principe le développement progressif.

Mais le progrès marche malgré les tyrans, quels qu'ils soient; il faut donc qu'ils fassent la part au feu. C'est pourquoi la plupart de ces contrées malheureuses présentent deux espèces de monumens, fruit de deux arts séparés, l'un pour le temple et le prêtre, l'autre pour le palais du noble ou du guerrier, pour le vaisseau du marchand, pour les profanes de tout genre ; l'un composé de types invariables, éternels, révélés, hors de toute atteinte des siècles et de la passion; l'autre forcément séparé du divin qui refuse de s'humaniser. Uniquement tourné vers la nature et ses joies mobiles, mêlées de douleurs, ce dernier

aurait pu produire le vrai beau, s'il n'avait pas été excommunié du divin, ou si en s'unissant à lui il n'avait pas perdu sa liberté. Ainsi ne trouvant partout qu'esclavage, soit qu'il se tournât vers les plaisirs des sens, ou qu'il se réfugiât au sein des dieux, l'esprit humain, ainsi que la morale, aboutit donc à un panthéisme immense, qui sembla consolateur. Comme pour se soulager de la vie, et masquer le fatalisme, l'homme crut à la métempsycose ou système d'émanations infinies du grand Être chassant et rappelant successivement à lui par un cercle de métamorphoses et d'épreuves tout ce qui existe. De là découle naturellement la doctrine des incarnations, ou émanations plus fines et plus complètes de la substance divine, principe des castes, appui de tous les sacerdoces anciens, et qui ployait les peuples sous l'asservissement d'une fausse révélation. Il dut s'en suivre un art immobile et résigné, exprimant le mystère sans chercher à s'en rendre compte, cloué au pressentiment, absorbé dans la contemplation vague et panthéiste de l'univers.

Analysons successivement chacun de ces grands peuples. Ils nous feront concevoir plus clairement encore la dignité de l'homme, puisque à un tel degré d'abaissement il conserve de quoi nous étonner.

2. De l'art Indien, Egyptien et Chinois.

Par l'art l'homme et la nature se livrent un combat d'amour. Or, toute passion suppose un sacrifice de soi ; l'homme donne ses sueurs, et la pierre façonnée par lui endure la mort amère. En s'unissant tous deux ils finissent par produire un fils, image

à la fois de l'un et de l'autre. Mais selon que les germes du père ou de la mère ont prévalu dans l'acte de l'hymen, le monument est spirituel ou matériel, clair et triomphant ou nébuleux et souffrant. « Il faut donc, dit M. Michelet, distinguer des caractères sexuels en architecture, comme en botanique et en zoologie. Cela est frappant dans l'Inde. Elle présente alternativement des monumens mâles et femelles, ceux-ci vastes cavernes,.... vulves de la nature au sein des montagnes, ont reçu dans leurs ténèbres la fécondation de l'art. Elles aspirent l'homme, et tendent à l'absorber. D'autres monumens représentent... la véhémente aspiration de l'amour. Ils se dressent en luxurieuses pyramides qui voudraient féconder le ciel. Aspiration, respiration; vie mortelle et mort féconde; lumière et ténèbres, mâle et femelle, homme et nature; activité, passivité : pour total le drame du monde. »

Mais ce drame resta sans dénouement, tant que la rédemption ne vint pas, et la rédemption de l'art c'est sa liberté. Il faut que ce soit là une vérité bien forte, puisque les Indiens, peut-être le plus heureusement organisé de tous les peuples de la terre pour sentir et créer le beau, n'ont pu déroger à la règle, et sont restés au bas de l'échelle, comme tous les peuples flétris par la servitude.

Or, deux grands faits se sont partagé l'Inde, le Brahmanisme et le Bouddhisme. La première de ces doctrines, consacrant le droit irrévocable de toute possession, immobilisant l'ordre établi, parquant les hommes en troupeaux d'après le hasard de la naissance, créait un fatalisme social effrayant, par lequel toute énergie individuelle retombait foudroyée sur elle-même. L'humanité trop foulée paraît avoir réagi avec délire contre les Brahmanes. On croit que le Bouddhisme à son origine vint jeter ses croyans dans l'excès opposé, en proclamant l'irrésistible puissance de la volonté humaine, presque anéantie par le

premier système. Bouddha enseigna l'yogha ou le moyen pour l'homme de se faire Dieu, en s'identifiant à l'univers et à la nature pour la dominer et l'absorber. Mais cette réunion de l'atome individuel au grand tout par la vie extatique, l'abnégation totale de soi et des autres, et la toute-puissante prière dans la solitude, ne pouvait s'exécuter sans annuler la vie extérieure et active ; le lien de l'homme avec ses semblables était rompu, il retombait de nouveau, comme par le brahmanisme, dans l'immobilité. L'individu se noyait dans le tout.

Or, de cette confusion du fini et de l'infini ne peut naître une pure plastique. Aussi, en poésie, en architecture, en sculpture, ce peuple excite l'étonnement par le grandiose de sa pensée, la patience de l'exécution, le luxe des détails, les caprices et la richesse de l'invention ; mais le bon sens de l'ensemble, l'harmonieuse beauté des formes, l'Inde en est privée ; car ses deux prodigieuses épopées, le Mahbarata et le Ramayana, qui sont comme l'Iliade et l'Odyssée de l'Homère indien, Valmiki, malgré leur simplicité toute biblique, sont loin encore d'offrir le beau idéal rationnel et affranchi des Hellènes. D'ailleurs une grande partie du Mahbarata, espèce d'encyclopédie mythologique, surtout le long épisode didactique du Bhagavat-Ghita, ont été refaits aux approches de l'avénement de J.-C., et présentent la civilisation indienne, modifiée par l'invasion d'Alexandre, et arrivée, comme l'Égypte romaine dans l'école d'Alexandrie, à un vaste éclectisme religieux.

Aussi, bien plus imparfaite que cette poésie parfois sublime, se présente l'architecture des bords du Gange. Sa première époque n'offre guère qu'une quantité, à la vérité innombrable, de temples-grottes, longue suite de salles et de corridors, souvent longs de plusieurs lieues et à divers étages, creusés dans les entrailles des montagnes. Deux, quatre et jusqu'à six rangées de colonnes, espacées les unes derrière les autres,

portent la masse des rochers supérieurs; d'énormes pilastres, chargés des plus bizarres sculptures, en décorent les façades écrasées, et annoncent énergiquement que là réside la terreur.

Au dessus de ces ténébreux sanctuaires, on voit peu à peu dans le second âge les vastes et brillantes pagodes, espèce de pyramides compliquées, qui montent en diminuant par degrés, et se terminent en coupole, ouvrir timidement leurs yeux vers le soleil; tristement éclairées par de rares et étroites fenêtres, elles sont encore moitié catacombes.

Les statues, ou mieux les colosses qui ornent ces temples, sont toujours plus ou moins hiéroglyphiques. Dans le fameux sanctuaire souterrain d'Ellora, un Dieu assis, entouré de génies, figure l'architecte des mondes, tenant l'équerre ou triangle, instrument élémentaire de tout art, et traçant avec la règle une ligne verticale qu'une horizontale traverse, pour désigner la formation de l'angle droit, principe de tout engendrement des choses et des êtres dans la philosophie chinoise et orientale. Ces deux lignes au fond ne sont autre chose que la mystérieuse croix des prophètes, ou le Tau Phénicien, hébraïque et grec, qu'on trouve déjà comme clef de de la vie future en Égypte, placée sous forme d'un T renversé, entre les mains de la femme ou Isis, et de tous les grands prêtres, chargés d'ouvrir l'entrée du monde des mystères. On sait maintenant que ce phallus, emblême de la rédemption par la génération physique et morale, ou du sacrifice au moyen duquel l'être renaît de sa mort, fut universellement vénéré jusqu'à l'arrivée du Messie.

Ainsi les nombres s'allient aux formes ou plutôt les engendrent, comme de l'arithmétique et de l'algèbre naît la géométrie, base de l'architecture. De même que des deux lignes croisées jaillit toute la série des lignes d'un édifice, de même, au moral,

une union correspondante engendre le fils ou le sauveur, fondement de la famille à venir.

Ce Verbe du ciel, époux des âmes et dieu de l'amour, est représenté partout sous le nom de Vishnou et de Crishna, voyageant sur un éléphant, formé de neuf corps de jeunes filles enlacées ensemble, qui figurent les trois *Grâces* grecques, dominées par l'Esprit, et multipliées trois fois à l'honneur de la trinité, dont les deux autres personnes, Siva et Brahma, sont ordinairement d'affreuses idoles, l'une en femme qui dévore la vie et s'environne de squelettes, l'autre en vieillard barbu et conservateur.

Dans quelque région qu'on étudie cette sculpture, fille de l'Indus, le caractère colossal ne l'abandonne jamais. Les Anglais viennent de découvrir dans l'île de Ceylan des temples circulaires de cent pieds, que surmontent des obélisques, et que des tumulus funèbres environnent [1]. Au milieu de cette enceinte, qui semble avoir été un cimetière, règne sur les morts la statue de Bouddha, élevée de quatre-vingts pieds, dont trente sont occupés par le piédestal, et qu'on dit bien proportionnée, avec une autre figure à genoux devant elle ; toutes deux taillées dans le roc, ne se détachent point de l'ensemble du monument, et font comme partie de l'architecture.

Du reste, quelque inférieur qu'il soit, l'art des Brahmanes a de l'élan. C'est une vie enchaînée, mais ardente. On dirait la réalisation morale de ce bel arbre du Gange, qui dans sa fécondité inépuisable se dresse sans cesse vers le ciel, pour retomber rampant vers la terre, et transformer ses rameaux en racines.

Bien différent est l'art égyptien. Lugubre et résigné, il n'a d'autre culte que celui de la momie, et d'autre inspiration que

[1] L'*Artiste*, 1834.

la mort. Plus lourd, et infiniment moins varié que son rival, il n'a pas même encore appris à couronner le temple par une voûte; tout est plat, tout rampe, suivant l'inflexible ligne droite. Il répète partout ses uniformes obélisques, comme plus tard ses grossières pyramides. Tous ces fruits de la patience séculaire de générations manœuvres ne soutiennent point la comparaison avec les travaux du reste de l'Orient. Tandis que les Indous, légers même sous la chape de plomb qui les écrase, semblent un peuple d'enfans spirituels qui jouent parmi des fleurs, on croirait que l'Égypte, dans sa solennité lugubre, est une veuve pleurant devant un cercueil. Tout ce qu'elle fait semble ne tendre qu'à éterniser ce qui est passager, à immobiliser ce qui marche et change.

Il y eut au moins une chose dans laquelle l'Égypte excella, ce fut dans la caractérisation par la sculpture des forces brutes de la matière. L'homme, en tant qu'animal, et tous les autres animaux sacrés furent exprimés avec une effrayante puissance. Ce fut, certes, malgré son matérialisme, une gigantesque nation, celle qui créa les deux lions de la rampe du Capitole. Aujourd'hui même que l'homme est affranchi de la terreur, il est encore difficile de passer devant eux sans craindre, en quelque sorte, d'en être dévoré.

Quant à l'art des Chinois, il eut long-temps la même destinée que celui de ses voisins du Bengale et de l'Indostan. D'abord sombre et lourd, promenant comme un reptile, au sein ténébreux de la terre, les replis de ses labyrinthes et de ses catacombes sacerdotales, maintenant encore desservies par les bonzes et visitées par des armées de pélerins, cet art s'épuisa long-temps à creuser d'immenses cavernes, qui excitent aujourd'hui l'étonnement. Mais peu à peu il devint léger, au point de créer des tours de porcelaine, plus hautes, à en croire les chroniques de ce peuple, que nos plus hautes tours

gothiques. Mais ces espèces de vases gigantesques, dont les plus fameux n'existent plus, loin de prouver en faveur de la Chine, montrent déplorablement sa totale absence de goût, et combien vite cette nation de vieux enfans est descendue de l'idéal au moins grandiose des autres nations primitives, pour ne plus se développer que dans un sens purement mécanique. Dès lors, arrivés avant l'âge au maniéré d'une civilisation momie, les Chinois perdent tout désir d'éterniser leurs œuvres. Sentant leur propre néant, ils ne voient plus dans l'art qu'un jeu puéril, un délassement pour l'ennui. L'élégant palais en bois vernis du mandarin, rappelant la hutte de bambou du Mongole, s'élève bizarre et contourné, avec ses colonnes aux mille couleurs, ses poutres qui s'élancent comme des monstres, ses toits en tentes, ornés de rangées de clochettes, et ses crêtes où sont sculptés en guise de girouettes une foule de personnages grimaçans.

Dans la statuaire et la peinture, une incroyable patience s'use à créer des choses grotesques ou vétilleuses, dont l'exécution nous étonne souvent comme perfection des détails, mais dont l'ensemble n'impose jamais.

Pris en masse, l'art religieux des Chinois nie la morale et la dignité humaine, il rit du monde et de la vie, comme ferait un sophiste grec.

Mais auprès de cet art mesquin des mandarins, des moines leurs esclaves, et du peuple qu'ils abusent, se montre un art puissant, solennel et presque romain, c'est l'art que solde le gouvernement. De sorte qu'ici, par un renversement d'idées qui ne se voit nulle part ailleurs, le côté de l'art profane, mobile et sans lois, comme sans grandeur, est le côté religieux et sacerdotal, tandis que l'autre, moitié purement politique et militaire, est la partie monumentale, immuable, sacrée. Les plus fameux temples ne sont rien auprès de la demeure impériale.

Les arcs triomphaux, les ponts surtout, et les grandes routes, seraient dignes d'un peuple européen. Malheureusement cet art demeure, comme la littérature dont il émane, enfermé dans l'hiéroglyphe.

Il n'y aurait qu'un moyen de ressusciter cette importante moitié de l'Asie, ce serait de lui donner l'alphabet et la presse proprement dite. On assure que les Anglais secouent plus fortement que jamais le sommeil de plomb de la Chine. Si ce vieux Saturne pouvait se remettre en marche, et cherchait, pour fondre ses glaces, le soleil de l'occident!..... rencontrant le colosse Russe, par une nécessité géographique, dans son premier contact avec l'Europe, nul ne sait quels événemens pourraient surgir alors dans la lutte de vie ou de mort qui commencerait nécessairement entre les deux plus vastes empires du globe; les deux formidables chimères, les deux grandes momies religieuses du septentrion et de l'orient se rencontrant face à face.

3. De l'art Persique, Phénicien et Pélasgique.

Avant Jésus-Christ, convertir un peuple c'était le subjuguer; il y avait bien sans doute des guerres de prosélytisme, mais par les armes, non par la plume. Ainsi les conquêtes d'Alexandre puisaient leur principale force dans la nécessité de faire triompher la jeune civilisation de la civilisation vieillie du monde primitif. Il en avait déjà été de même de Cyrus et de Cambyse, détruisant Babylone et le sacerdoce égyptien.

Ces peuples combattans semblent avoir les premiers adopté le dualisme dans leur culte. A leur tête sont les Perses. Ces *fils de la lumière*, venus de l'Inde avec leur Zend-avesta,

voyaient en toutes choses le combat de deux principes opposés, le bien et le mal, l'âme et le corps, le jour et la nuit. Toute la création, arbres, oiseaux, animaux, se partageait en pure et impure, lumineuse et ténébreuse. Et le guerrier perse, placé entre ces deux camps d'Ormuzd et d'Ahrimann, se croyait appelé à combattre jusqu'à la mort, au nom de Mithra, le soleil, incarnation d'Ormuzd, les ténèbres morales et physiques. Mais dans cette doctrine, tout une moitié de la création était déclarée hideuse et mauvaise ; et l'art ainsi se privait de la moitié de ses ressources.

En outre, l'esprit hiéroglyphique, qui cherche à entasser dans un seul être les formes principales d'une foule d'êtres différens, régnait chez les Mèdes ou Perses, comme dans l'ancienne Babylone, conquise par eux, et arrêtait tout élan de l'art. Dans les ruines de Persépolis, et surtout les monumens relatifs au culte de Zoroastre, on retrouve les deux animaux, représentans des deux côtés monde et immonde de la création ; ce sont la licorne, être triple, composé des trois bêtes les plus utiles à l'homme, c'est-à-dire, le cheval, le bœuf et l'âne. Ce symbole du soleil, agissant dans le règne animal, lutte incessamment avec sa corne contre son ténébreux ennemi, Martichoras, l'égorgeur d'hommes, monstre composé de lion, d'homme et de scorpion.

Au reste, l'art persique, bien moins sacerdotal que tous les précédens, recevait peu du prêtre, et ne s'inspirait guère que des cérémonies royales et de la pompe guerrière. Les pontifes chaldéens, plus tard les mages, étaient transformés en princes et vivaient à la cour. Le monarque pouvait seul allumer le feu sacré ; seul, il pouvait faire le grand sacrifice, en immolant le bœuf, emblême de ce taureau-monde, de qui toute créature était primitivement sortie ; seul enfin il possédait le calice de Dschemchid, coupe magique, où convergeaient les

rayons de la nature entière, et qui était censée donner à son possesseur toutes les richesses.

Aussi le camp du roi, dressé lui-même, selon toute apparence, en forme de zodiaque, était le fondement de la cité. Ecbatane avait sept enceintes de remparts en briques, dont chacune portait l'une des sept couleurs attribuées aux sept planètes. Les monumens de Persépolis offrent, au lieu de temples, des ruines de palais d'un caractère gai, pompeux et libre, expression de mœurs brillantes et frivoles. Des colonnades bien plus légères, sveltes et hautes qu'en Egypte, avec des fûts cannelés, des chapiteaux couverts de sculptures riches et diverses, y soutenaient des portiques splendides et des terrasses s'élevant par étages et couronnées de salles éblouissantes d'or et d'argent : partout des frises chargées de bas-reliefs, d'une sculpture bien plus délicate que celle de Memphis.

Tel est l'art qui, peu à peu s'avançant vers l'Asie mineure, devait inspirer l'Ionie. Mais auparavant il s'unit à l'art phénicien, qui sert comme à combler l'espace entre les monumens encore impersonnels des *grands* rois et ceux d'Athènes.

Les riches et démocratiques marchands de Tyr et de Sidon font donc descendre l'architecture des hauteurs impériales de Babylone et de la pompe aristocratique des Mèdes, à un caractère plus humain et plus moral, à une simplicité plus utile et plus belle. Mais pour avoir préféré, dans leurs ouvrages si vantés, le bois à la pierre, et employé le cèdre du Liban au lieu du rocher taillé par l'Inde et l'Égypte, les monumens de ce grand peuple n'ont pu survivre. Le seul temple de Salomon, dont nous nous réservons de donner plus tard une description critique, construit en partie par les architectes de Tyr, peut nous donner une idée de cet art à la fois élégant et puissant, qui fondait en métal des colonnes si fines, et taillait d'énormes rochers pour ses fondemens.

Enfin Cadmus va vers l'occident éclairer des barbares nouveaux qui seront un jour les Thébains, les Spartiates, les Athéniens, et chez qui naîtront Pindare, Anacréon, Sophocle, Phidias, Polygnote, Apelle.

Nation mystérieuse et insondable, mais qu'on croit avoir été agricole et simple, soumise à une caste pacifique de prêtres, organisée comme celles d'Orient, les Pelasges préparent le sol physique et moral de la Grèce à recevoir les Hellènes, race guerrière qui vient les subjuguer et fonde un régime de liberté féodale, c'est-à-dire pour quelques uns, d'où sort l'âge héroïque et épique de la Grèce remuante qui succède à l'âge orphique et sacerdotal. Les bardes chantent les héros et les exploits au lieu des mystères théologiques d'Orphée, et Homère célèbre Ilion ou les dernières splendeurs de l'Orient vaincu. Mais voici un troisième élément social qu'apportent les marchands asiatiques, accoutumés à se sentir libres au moins sur leurs vaisseaux.

Athènes est fondée; l'aristocratie guerrière expire partout où s'étend l'influence de la ville de Minerve. Chassée même violemment, elle revient avec les Héraclides, subjugue le Péloponèse, fonde Lacédémone, et la Grèce se partage en deux races, sous deux systèmes divers de civilisation : Dorique au nord; là tout est grave, fort, solennel et simple; Ionique au midi, dans l'Attique, les îles de l'Archipel et l'Asie mineure; là tout est léger, doux, riant et varié. Ces deux élémens se développent en face et rivaux l'un de l'autre dans les sciences, les arts, la littérature, la politique.

Nous venons de résumer le développement des six grands foyers d'art de l'antiquité primitive. La mystérieuse triade de l'origine d'où sont venues toutes choses, l'Égypte, l'Inde et la Chine, nous ont montré la domination presque toujours idolâtrique et par conséquent tyrannique des sacerdoces constitués

avant le temps et par la simple sagesse humaine. Souveraine absolue à Thèbes et en Éthiopie, cette prétendue théocratie va peu à peu s'affaiblissant d'intensité jusqu'à ce qu'elle tombe enfin dans la Chine sous le joug du pouvoir temporel. Alors s'organise par le grand Cyrus une seconde triade qui doit aboutir à Alexandre, et dont le principe est la lutte matérielle, militaire, contre le côté rétrogade du monde. Les sacerdoces peu à peu se fondent dans la science, et la science devient plus extérieure, plus profane en apparence, quoiqu'au fond beaucoup plus spiritualiste. Le mystérieux Zoroastre occupe le fond de ce second monde d'où surgit Pythagore, le premier philosophe de l'Occident. Les prêtres suivent les conquérans dont la mission est commencée. C'est le temps des splendeurs de Babylone et de Tyr-la-Grande. Jusqu'alors l'art avait été borné presque exclusivement aux animaux sacrés, lion, éléphant, taureau, sphinx et griffons; tous ces êtres, quand ils ne sont pas chargés de hideux emblêmes, deviennent sous le ciseau de l'Orient d'un idéal puissant. Mais on n'ose encore que bien rarement aborder l'homme, et on le représente alors si gigantesque, qu'il semble de loin un rocher dont la tête se perd dans les cieux. Cet idéal demeure jusqu'à Alexandre, dont les architectes désirent tailler le mont Athos à la ressemblance de leur maître

Or, par suite de la vie idolâtrique et conséquemment stationnaire de cespeuples, ce qu'on dit de l'art dans l'antique Orient peut se dire aussi de l'Asie moderne. Là, l'esprit humain ne s'est jamais totalement dégagé des langes où la nature, comme Isis, se plaît à l'abreuver jusque dans sa vieillesse du lait des illusions et des rêves : alternativement douce ou terrible, elle berce et cache incessamment sous ses voiles magiques son contemplateur ébloui et vaincu.

Là, toujours le pouvoir spirituel, que ce soient princes ou pré-

tres qui l'exercent, fut tellement uni au pouvoir temporel, que la liberté dans les arts, comme dans les institutions, n'a pu se développer. La cour des rois et celle des dieux se ressemblent ; le trône est comme le ciel, et l'autocrate qui l'occupe est comme la divinité suprême : toutes ses ordonnances infailliblement justes et vraies deviennent le catéchisme des peuples. Peut-il être même question du beau et de l'harmonie dans de telles sociétés?

Pourtant elles ont couvert le monde. Elles se sont étendues jusque dans l'Atlantide, où les Espagnols, à la suite de Colomb, les trouvèrent encore dans toute la magnificence de leur vie végétative. Le Pérou et le Mexique sont encore couverts des ruines de cette civilisation à la fois puérile et touchante. Car, comme un lys que foule un pied cruel, et qui venait de s'épanouir, elle aspirait à monter. L'histoire des monumens mexicains et péruviens occupe aujourd'hui trop d'esprits pour ne pas espérer de voir bientôt la religion et l'art primitif des Américains se dévoiler à nos yeux, du moins au même degré de clarté que ceux de l'Inde et de l'Egypte.

Or il y a trois mille ans que notre Europe était au même degré de civilisation ; et se couvrait aussi de monumens celtiques et pélasgiques dont les débris nous étonnent également. Ces dolmens druidiques, ces pierres énormes dressées pour les sanglans sacrifices au fond des forêts de la Gaule, ces sanctuaires formés de quatre blocs de rochers, ces pyramides branlantes au bord de l'Océan, dans les bruyères des Bretons, et en Ausonie ces forteresses cyclopéennes, espèces de manoirs des Pélasges et des Sicules, construits d'énormes polygones de granit ou de lave, unis entre eux sans ciment, et qui, du haut des Apennins, semblent menacer encore le voyageur, comme au temps d'Hercule et de Thésée ; tout cela est le crépuscule d'où nous sommes sortis par la Grèce et les Étrusques, dont les douze républiques sont comme le zodiaque lumineux qui éclaira l'Occident.

4. De l'art Grec-Romain.

Nous voilà donc arrivés chez les Hellènes. Par eux non seulement la caste est brisée, mais encore l'aristocratie militaire est forcée de sacrifier ses droits pour entrer dans une démocratie fictive, il est vrai, mais qui donne les premières idées sur la possibilité d'une existence commune en dehors du despotisme. Dans ces républiques, la personnalité, quelque opprimée qu'elle demeure, commence à se dégager, en même temps qu'un beau idéal plus clair sort du ténébreux hiéroglyphe. L'homme enfin domine la formidable nature dont il avait été l'esclave deux mille ans; l'esprit peut agir et se mouvoir hors de lui-même. Pour s'élever du monde oriental au monde grec et romain, l'humanité a fait un pas immense. L'émigration de l'art de Memphis à Athènes et à Rome, est comme la transition de la mort à la vie, de la nuit au point du jour. Plusieurs auteurs ont déjà remarqué que le mot par lequel les Latins désignent l'art est l'expression frappante de son nouvel état. *Ars*, la racine d'*iners*, comme la vie est la racine de la mort, proclame la pensée affranchie, la volonté active forçant l'inerte matière à agir sous sa direction.

Le fond de toutes les conceptions artistiques de l'antiquité étant l'architecture, c'est aussi dans cette branche de l'art que commence à se manifester la révolution hellénique. Nous ne pouvons nous refuser au plaisir de citer ici un curieux fragment d'un de nos maîtres de la renaissance, messire Léon-Baptiste Alberti, gentilhomme florentin, dans son livre sur l'art

de bâtir, traduit par Jean Martin, parisien, 1553, vol. in-4°; le chapitre est intitulé :

Que l'art d'edifier a usé son adolescence en Asie, la fleur de son aage en la Grèce, et puis est devenu en perfecte maturité, entre les Latins, au pays d'Italie.

« La science de bien bastir, à ce que j'en ay peu apprendre par les traditions de noz majeurs, commença premierement à follastrer dans les pays d'Asie, puis certain temps après se meit à fleurir en la Grèce, et finablement acquesta maturita perfecte en Italie, entre les Romains. . . . .
Les majestez royales (d'Orient) requeroient plus amples édifices que les communs... parquoy ces roys... se délectant en telles manies d'ouvrages, ilz a l'envi l'un de l'autre se perforcerent de surmonter chacun son compagnon, jusques a dresser les pyramides a qui mieulx mieulx pour montrer leur magnificence.... A ces rois succéda la Grèce, laquelle se voyant bien peuplee de bons et industrieux entendemens, désirante à se parer de toutes choses louables et exquises, se print a diligemment contempler les ouvrages des Assyriens et des Égyptiens, en quoi si bien s'exercita que finablement elle cogneut qu'en ces choses sont plus prises bonnes inventions que superflues prodigalitez royales et grands amas de pierre... A ceste cause la Grece print ce parti pour elle afin qu'au moins elle surmontast par vivacité d'esprit ceux à qui elle ne pourroit egaller en richesse ; et pour ce faire commencea de chercher tous les bons artz... dedans le giron de la nature, d'où elle les tira... Sa discrétion fut si grande qu'elle prevoyait bien que de son industrie et des dons de nature, il en pourroit naistre quelque tiers, comme faict un enfant de masle et de femelle. Voylà comment firent les Grecz. »

Ainsi, expression d'une religion et d'une science plus intelligible, l'art devient plus rationel ; de même que la divinité, le

temple s'humanise en quelque sorte ; révélé sous une forme beaucoup plus claire qu'en Orient, il se lie immédiatement avec la vie civile, le portique des Propylées joint le Parthenon à la place publique d'Athènes, de même qu'à Rome le saint Capitole de Jupiter communique au forum par une rampe.

Ainsi, en Grèce comme en Italie, l'Olympe embrassela terre, l'assemblée des dieux s'incline vers la place où s'assemble un peuple libre, et lui envoie les muses auparavant sujettes du sacerdoce. Autour des tribunes politiques se rangent les odéons, les gymnases, les théâtres, et jusqu'aux académies des philosophes.

En même temps les mathématiques deviennent la science suprême, toutes les lois de l'intelligence en sont peu à peu déduites, et par conséquent celles de l'art. Rien de plus sévèrement calculé que les proportions du temple grec, dont les trois parties correspondant, suivant les règles de l'ancienne mystique orientale, aux trois divisions du corps humain, la tête, le buste et les jambes, sont le sanctuaire du Dieu, Cella ou Naos, l'avant-nef pour les sacrificateurs, dite Pronaos, et le portique avec ses longues avenues de colonnades, sous lesquelles se tenait le peuple.

L'architecture étant la géométrie en exécution avec ses lignes idéales devenues des réalités, tout fut réglé mathématiquement. Les trois ordres dorique, ionique, corinthien, la force, la beauté et la grâce, réalisèrent pour la hauteur, la grosseur, la juxtaposition des colonnes et le genre particulier de décoration de chacun de leurs chapiteaux, toute la philosophie des nombres de Pythagore, ainsi que l'observait déjà notre Jean Martin, dans sa traduction du livre d'Alberti, où, décrivant les lois de cette architecture naturelle, il montre que ses colonnes étaient constamment en nombre pair pour orner les

flancs de l'édifice et impair pour les ouvertures : « Ainsi qu'a tousiours faict la susdite nature, laquelle a donné aux animaulx deux aureilles, deux yeux, deux narines, mais au milieu de tout cela une seule bouche..... et qu'ainsi soit, tous les philosophes asseurent que nature consiste d'un principe ternaire ; puis au regard du nombre cinq, a raison qu'il y a tant de choses diverses et admirables qui en soy l'observent,... ou le contiennent, ainsi que sont les mains des hommes. Mon advis est que, non sans cause, on le doict estimer estre divin et a bon droit dedié aux dieux des artz, et principalement a Mercure, aussi quant est du sept on voit évidemment que Dieu, le souverain facteur de toutes choses, s'en délecte bien fort, considéré qu'il a mis au ciel sept étoiles errantes, que nous disons planètes, et a voulu que l'homme, lequel il tient en ses delices, ayt été... conceu perfect, mis en adolescence, ny confirmé que suivant le dict nombre septennaire, et pour cela, dict Aristote, que les antiques ne donnoient nom a un enfant, sinon sept jours après sa nativité ;... et a dire le vray, enfans produits au monde, le plus souvent, sont en danger de venir à néant, jusques a ce qu'ilz ayent sept jours passez. Encore, entre les nombres impairs, les sages font un grand cas du neufvième, considéré que l'industrieuse nature.... s'en sert maintes fois en plusieurs grandes besongnes, singulièrement quant au cours annuel du soleil.... En ce nombre, dit Hippocrate, que se forme l'enfant au ventre de la mère..... Aristote jugeoit que le nombre dix est le plus perfect de la troupe....

« Quant à l'Italie, ses habitans qui n'estoient lors prodigues, ains bons menagiers par nature, jugerent qu'un édifice ne doit estre autrement disposé que la fabrique du corps d'un animal, comme vous pourriez dire d'un cheval. Et peu souvent advient, ce disoient-ilz, que ce bel animal ne soit ydoine a estre employé

aux usages que ses lineamentz promettent. Toutes fois encore leur sembloit-il bien que jamais la beauté ne pouvoit estre separée de la commodité. »

Ainsi, dès l'origine, se formule clairement la différence qui se développera plus tard entre l'art grec et l'art romain : l'un posant uniquement le beau pour base, l'autre lui associant l'utile d'abord matériel, puis moral.

Au reste, jamais l'architecture ne fut le côté fort des Hellènes, comme elle l'avait été de l'Inde et de l'Egypte. Le génie grec avait trop d'imagination pour ne pas se sentir à l'étroit dans cet art mathématique, qu'on pourrait appeler le dernier représentant de l'inertie. Aussi les antiquaires nous montrent-ils une foule de parties de l'édifice grec, visiblement empruntées aux temples et aux palais de la Perse.

Il en est autrement dans la statuaire, qui fut pour le génie d'Athènes comme le char du triomphe. L'anthropomorphisme ou la forme humaine réduite à des proportions naturelles, et s'acheminant vers le portrait, commence son règne; les monstrueuses idoles disparaissent peu à peu. Mais même devenu grec, jamais l'art ne renonça au colossal. Le chef-d'œuvre de Phidias, son Jupiter olympien, avait soixante pieds de hauteur. Élever matériellement l'homme au dessus de la nature qui l'opprimait, fut toujours le but où aspira l'art antique qui à son agonie créait encore le colosse d'Apollon à Rhodes, et celui de Néron au Colisée. Il fallait que le Christ vînt, et qu'il fît consister dans l'amour l'élévation morale, et la vraie grandeur de l'homme.

Jusqu'à lui la matière reste indomptée et toujours menaçante, pareille à ce géant de la terre qu'Hercule ne peut étouffer qu'en l'élevant au dessus du sol et le serrant dans ses bras.

Jusqu'ici, en suivant le cours de l'art comme un fleuve majestueux qui roulerait du Caucase et de l'Himalaya vers le

grand Océan, nous avons constamment marché de l'est à l'ouest, de la Chine et de l'Inde vers la Grèce ; et partout où il a passé... le Phénix de l'art a laissé pour souvenir et pour tombeau un peuple pétrifié, qui ne se relèvera que quand luira pour lui l'astre du Christ ! Nous voici arrivés au dernier terme où pourrait désormais aller la civilisation, en quittant l'Europe occidentale.

5. De l'art étrusque Romain.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

On a long-temps agité la question de la prééminence d'Athènes ou de Rome dans l'art antique. Ceci n'est qu'une question de mots. En définitive la Grèce demeure la jeunesse brillante de l'humanité ancienne, dont Rome est la virilité. Si l'on fait sortir l'art uniquement de l'imagination, il est clair que la Grèce est l'apogée de l'art. Mais Rome est venue ouvrir une source plus grande, en posant la maxime que le beau doit être utile, et en élevant son *Colisée* et son *Temple de la Paix*, elle a dit aux Grecs : Maintenant vous n'êtes plus que des enfans. Tâchons de démontrer cette assertion.

A l'origine de l'art l'esprit créateur est enseveli dans sa pensée ; la forme individuelle est enveloppée dans la masse, comme l'enfant qui se remue dans ses langes sans pouvoir former des pas. Enfin arrive la saison des fleurs et l'épanouissement de la forme qui, peu à peu modelée par l'esprit, apparaît alors comme un vase pur et virginal, comme une fiancée mûre qui attend son époux dans tout l'éclat rougissant de sa beauté, ignorant

Espérance Étrusque.
Statue d'airain



Deux médailles du régne d'Auguste relatives à la pacification univerſelle arrivée dans le monde à la naiſsance du sauveur.

encore le trouble des passions. Ses traits sont naïfs, ses membres doucement arrondis : tous les contours de son corps sont fondus avec tendresse. Cette lyre d'or attend la main du fils de l'homme pour vibrer dans les transports du bonheur. Mais jusqu'à ce qu'il vienne et fasse retentir tout ce tissu divin des cordes humaines, la beauté restera muette. Sans conscience d'elle-même, elle pourra tout au plus se jouer mélancolique et légère parmi les fleurs, ses pareilles, ou se baigner dans les flots de l'aurore. Telle se présente la beauté grecque dans la Diane chasseresse du Louvre, dans la Vénus de Médicis et l'Apollon du Belvédère. C'est la *Grâce*.

Or, au point où la Grâce s'épanouit comme un soleil levant, là est la limite de la matière, là finit le crépuscule et commence la clarté. L'âme et le corps se sont compris. L'art peut rester de longs siècles à ce degré inférieur; car il a créé Vénus, ou l'harmonie du monde terrestre

Mais l'esprit, mais l'Homme-Dieu n'est pas là. Austère et réaliste, se proposant le moral et l'utile, l'art romain pourra seul l'engendrer. L'âme sensitive ou l'art grec, fille de l'humide Ionie et des brouillards dorés de l'Orient, fruit des mystères de Bacchus et de Cythère, attendait donc pour se compléter l'art romain, ou l'esprit, né de l'Occident. Par lui la beauté est appelée à se renoncer, à se renier elle-même, à s'immoler au divin, à l'universel, et par là arriver à l'état de contemplation pure, ou de connaissance, dans lequel la matière ne préoccupe plus l'homme, où elle est comme une chose possédée depuis long-temps, et qu'on ne craint plus de perdre; car elle a passé par la mort ou les flammes du sacrifice. Dans cet état la forme n'est plus belle, comme les corps sont beaux; mais par sa communion permanente avec le beau universel, elle est devenue comme la beauté même. En même temps une lutte de géans s'établit sur ces figures passionnées, avides de ren-

verser la barrière qui les sépare de l'objet infini de leurs désirs. Car la passion une fois élevée au dessus des sens, il ne peut plus être question de la dompter et de la réduire, comme dans l'art grec, au silence et au repos. Car la douleur est physique, la douleur n'est point de l'esprit; un Laocoon ou une Niobé pouvaient dépasser les bornes dans l'expression de leur désespoir, la résignation pour eux était un non-sens, ils succombaient sans consolation réelle sous une injuste destinée: c'est pourquoi dans cet art l'esprit devait constamment surveiller, modérer le cri de la nature. La complète liberté était impossible. Mais dans la représentation d'un Christ expirant ou d'un martyr, l'artiste moderne que la foi illumine, n'a plus à craindre de profaner par des convulsions délirantes la majesté de la beauté : son œil voit le but de la souffrance, son cœur est libre et tranquille dans les cieux.

Si donc elle n'avait pas attendu, aspiré la visite de l'esprit, ou sa propre transfiguration, de même que l'antiquité prise en masse attendait son Messie, cette *Grâce* hellénique eût été la mort. Il n'y a que le soupir vers l'esprit qui empêchait cette forme de se briser, en se jetant comme Encelade foudroyé dans le blasphème, ou l'égarement de la passion terrestre placée sous le poids d'un fatum en apparence irrémédiable. Ainsi dans la Niobé l'esprit retient constamment la douleur au profit de la beauté; et, par le maintien de cet équilibre, même alors qu'il semble n'y avoir plus d'espérance, il empêche l'harmonie de se rompre, et de tomber par conséquent dans la négation du Messie réconciliateur. Toujours donc un éclair de l'éternel amour vient percer ce nuage sombre du drame fataliste païen.

Mais plus le monde approchait du Christ, plus cet éclair jetait un vif éclat, plus le soupir vers un monde surnaturel était grand. Les Grecs, qui avaient rejeté de leur culte

tous les dogmes incompréhensibles pour n'écouter qu'une raison trop faible encore, n'ont d'abord aucune idée de cette aspiration en haut. Leurs premiers temples, ceux de l'Asie mineure, comme ceux de Pestum et de la Sicile, présentent l'architecture la plus pure et la plus simple : tout y est harmonie dans les proportions; c'est le calme complet. Mais loin de concevoir la passion, loin de s'élever à l'audace, cette architecture n'a pas un désir. L'élégante et forte colonnade ne soutient qu'un léger fronton ; tout autour des portiques l'insouciante frise se promène, la pyramide est oubliée, la tour proprement dite n'existe pas, la voûte est rare, mesquine et craintive, car elle ne se déduit pas assez logiquement de la raison. Tous les primitifs élans de l'art oriental vers le ciel, qu'il implorait dans son impuissance, sont étouffés en faveur de la liberté humaine. On dirait un cours de géométrie en action. L'architecture prolonge ses lignes pour ainsi dire rez-terre ; le beau n'est plus que l'agrégation, ou la proportion juste de toutes les parties entre elles, obtenue à quelque prix que ce soit. « Mais cette agrégation même est faible, dit M. Michelet; cette phalange de colonnes, cette république architecturale n'est pas encore unie, fermée par une voûte. Dans l'art grec, comme dans la société grecque, le lien est imparfait. On sait combien le monde hellénique fut peu uni malgré ses Amphictyonies... Le monde étrusque et romain est autrement serré, de même aussi l'art italique (1). »

Bien plus aventureux et plus hardi, cet art fut un grand pas pour soumettre tout-à-fait la nature à l'esprit. L'aspiration de l'Inde reparaît; la voûte s'élance de toutes parts, enfin elle se croise et se ferme. Jamais plus qu'ici l'art ne fut le reflet de l'époque et de la société.

Histoire de France.

En effet à Rome la hiérarchie sociale est sévèrement maintenue, les classes ne se confondent jamais totalement ; l'obéissance est forte autant que la liberté. La cité reste une et indivisible jusqu'à la fin ; tous ses municipes, quelque puissans et éloignés qu'ils soient, lui demeurent soumis. L'aspiration veut renaître, la matière fatigue l'homme, les mausolées d'Auguste et d'Adrien se rapprochent des tours et des pyramides d'Orient. Pour représenter un monde aussi compacte que ce globe romain, la colonnade ne peut plus suffire, il faut l'immense voûte du Panthéon, l'enceinte alpestre du Colisée, posé sur une forêt de colonnes, avec trois étages de portiques et d'arcades. Ainsi, de même que l'empire romain était l'humanité devenue homme, passée des jeux frivoles de l'adolescence orientale et athénienne à la sérieuse virilité des nations d'Occident, de même l'art étrusco-italique, représenté par l'arc et le cercle de l'amphithéâtre, offre déjà le style de fait, le style mûr, le *consummatum est* de l'antiquité. Il n'y a point, si l'on veut, d'art romain ; mais il y a un art occidental, qui est le *nec plus ultrà*, le terme des trois stations du monde asiatique, grec et latin, c'est-à-dire européen. Ce dernier art, né des Étrusques et des Sicules ou Pélasges de la grande Grèce, grandit, sinon par Rome, du moins avec elle, et ne s'acheva que dans le Christianisme. Mais dès l'origine il tend à clore, à conclure le grand syllogisme ; ses amphithéâtres, ses arcs de triomphe et ses coupoles, c'est déjà le réalisme, l'art sévère et majestueux qui se pose dans le vrai et dans l'histoire, et accomplit enfin l'union du beau avec l'utile. L'art du Colisée et du Panthéon annonce celui des cathédrales du moyen âge, comme Jacob annonçait Jésus. C'est l'art qui, devenu viril, dit enfin par son poète précurseur de la lyre chrétienne à l'imagination orientale et grecque :

Claudite jam rivos, pueri, sat prata biberunt.

Si donc les monumens grecs avaient offert le plus brillant triomphe de l'imagination païenne, ceux de Rome moins parfaits comme forme, mais animés d'une pensée plus vaste et d'un soupir plus profond, annoncent déjà hautement l'approche du Christ. Mais ces ouvrages des Titans de l'histoire vont bientôt être à leur tour puérils, et trop étroits pour contenir la religion nouvelle et les peuples qui la suivent.

D'ailleurs une foule de choses dans l'architecture romaine continuent de trahir l'antique effroi de la nature. Ainsi la voûte est encore quelque chose de si peu assuré, que pour la former on employait au temps de la décadence romaine de légers vases en terre cuite, engrenés les uns dans les autres. Ce n'est que par le Christianisme que la voûte enfin pourra s'élever tout-à-fait libre et planante. Alors il n'y aura plus pour l'architecte de géométrie vulgaire, plus de symboles conventionnels, et en apparence plus de calculs de pesanteur. Ces masses aériennes effrayantes, elles n'auront plus d'autre appui que les minces faisceaux de colonnettes. La folie des Galiléens deviendra une raison sublime. Le *Credo quia absurdum* de saint Augustin se résoudra en une gigantesque synthèse qui embrassera l'infini par le progrès.

6. De l'art chrétien et de ses quatre principales phases, correspondant aux quatre grandes nations artistes des temps modernes.

O vous qui lisez ce livre, je ne vous cacherai rien de ce qu'il m'a été possible d'apprendre. Je vous enseignerai ce que savent les Grecs dans l'art de choisir et de mélanger les couleurs, les Italiens dans la fabrication des vases, l'art de sculpter l'ivoire et les pierres précieuses.... Je vous dirai ce que pratique la France dans la confection des vitraux qui ornent ses fenêtres, l'industrieuse Germanie dans l'emploi de l'or, de l'argent, du cuivre, du fer, et dans l'art de sculpter le bois. Conservez, ô mon cher, ces connaissances, que nous ont léguées nos anciens. Nécessaires à l'ornement des temples, elles sont l'héritage du Seigneur.

THÉOPHILE, *moine du* XI[e] *siècle.*

De omni scientiâ picturæ.
Manusc. de la biblioth. du roi.

De quelque manière qu'on l'envisage, le Christianisme est la clef de voûte du monde visible. « Ses résultats, dit M. de Chateaubriand, sont tout aussi extraordinaires philosophiquement que théologiquement parlant. Décidez-vous entre le choix des merveilles. Et d'abord le Christianisme philosophique est la religion intellectuelle substituée à la religion matérielle,

le culte de l'idée remplaçant celui de la forme... Tout change... L'esclavage cesse d'être le droit commun : la femme reprend son rang dans la vie civile et sociale ; l'égalité, principe inconnu des anciens, est proclamée. La prostitution légale, l'exposition des enfans, le meurtre autorisé dans les jeux publics et dans la famille, l'arbitraire dans le supplice des condamnés, sont successivement extirpés des codes et des mœurs. On sort de la civilisation puérile, corruptrice, fausse et privée de la société antique pour entrer dans la route de la civilisation raisonnable, morale, vraie et générale de la société moderne. On est allé des dieux à Dieu.

« Le Christianisme se compose de la plus haute et de la plus abstraite philosophie par rapport à la nature divine, et de la plus parfaite morale par rapport à la nature humaine. Or, ces deux choses ne s'étaient jamais trouvées réunies dans une même religion. »

Nous qui voyons dans le Christianisme le miracle de la bonté divine, nous ne sommes point étonnés de tant de perfections et de merveilles, révélées par lui à l'intelligence de l'homme, dans l'art comme dans la science. En effet l'art chrétien c'est le surnaturel et l'incompréhensible, devenus simples et populaires. Pour le comprendre il faut avoir la foi, il faut croire au monde invisible. Il est clair que comme l'art grec avait tâché d'établir l'équilibre entre l'esprit et la matière, dépouillée de sa prépondérance orientale, de même l'art moderne cherche à faire pencher la balance du côté de l'esprit, à entraîner l'inorganisme dans l'organisme, le temps dans l'éternité, la matière dans la pensée.

Or, le Sauveur a donné mission dans l'art à quatre grands peuples, desquels tous les autres relèvent, et qui sont comme les quatre gonds ou points cardinaux de l'univers moral, comme les quatre fins dernières de l'humanité. C'est pourquoi chacun

d'eux détermine, comme élément principal, les quatre grandes époques de l'art chrétien. La première, celle de l'aurore et de la sortie d'Egypte, brille dans le cercle grec ou byzantin : c'est le plus excentrique de tous; il atteint en quelque sorte le tropique en Ethiopie chez les nègres chrétiens, et les dernières zones polaires chez les Russes et les Tartares sibériens. Pareil au vieux Saturne engourdi dans ses neiges, et à Vénus languissante sous l'excès des feux du soleil, ce cercle ne reflète la lumière que sur des glaces, ou en transforme les rayons en torches d'incendie. La zone la plus voisine, celle du monde allemand, encore à moitié ensevelie sous les frimas que le Nord verse sur elle, aspire ardemment vers le midi ou le centre, moitié pour se fondre en lui, moitié pour le dévorer. Mais le sanctuaire est bien gardé : un inexpugnable rempart l'environne; c'est le cercle anglo-français. Toujours entraînés vers un développement pareil, toujours frères, même quand ils se haïssaient, les Normands de France et d'Angleterre unissent dans leur art, leur littérature et leur gouvernement, le Nord avec le Midi, et empêchent qu'il y ait rupture. Ce sont eux qui sont proprement les fils de la lumière ou de la civilisation, dont ils reçoivent toutes les splendeurs, sans en être éblouis ni paralisés. Ils sont comme les portiers de l'éternelle cité du Midi, représentée par le cercle spagnolo-italique dont le centre est et sera à jamais Roma, ou la pensée catholique, soleil invincible des quatre sphères lumineuses de l'art moderne, dont la dernière, triste et lugubre, touche aux antiques ténèbres qui s'étendent au delà du Calvaire.

7. Des Bysantins.

Ces quatre puissantes races, représentant les quatre principes de la création nouvelle, étaient primitivement destinées à agir comme quatre hiérarchies d'anges, chacune suivant sa nature; libres et réunies dans une commune prière, elles devaient en quelque sorte réaliser ici-bas la vision apocalyptique des quatre animaux adorant le Verbe parmi les astres. Le taureau, emblème de la science, le taureau ruminant du sacrifice et des mystères sacerdotaux, parut avoir été donné à Bysance par l'évangéliste grec, saint Luc. Placée comme le bœuf à la crèche de Noël, Bysance en effet adora la première par ses philosophes néoplatoniciens la science nouvelle. Et de même que l'animal du labour est le symbole antique de la fécondité sensuelle, l'emblème des eaux de la nature humectant un sol préparé, de même la Grèce eut pour mission de tisser avec son imagination le voile magique du spiritualisme chrétien, de rehausser par mille pierres précieuses les appas de cette muse nouvelle, consacrée à l'histoire et à la sévère vérité.

Historiquement considérée, Bysance, la reine au trône qui pose sur l'Europe et sur l'Asie, qui donne la main à l'Orient, berceau de toutes choses, est la première nourrice de l'art moderne. Né à Rome, centre de l'Occident ou du monde accompli, cet art fut envoyé quatre siècles après sa naissance, à l'extrémité orientale de l'univers romain ou de la sphère civilisée, afin que dans cet exil il pût être élevé avec plus de sécurité, pendant que sa mère légitime, après avoir vu, sous le souffle de son nouvel époux, se dissoudre et se ruer sur elle

toutes les zones de glace qui l'entouraient, réorganisait lentement par son propre martyre l'intérieur du globe chrétien. Pendant que Rome au pouvoir des barbares est étendue, victime, sur son bûcher, au centre du monde, la Grèce lointaine, qui par la mer Noire touche aux régions des ténèbres et de l'inexpugnable barbarie, conservait et échauffait dans son sein tous les germes de l'art et de l'esprit modernes.

Mais ce nouveau génie grec, si digne rejeton de l'antique, est arrêté dans sa croissance d'abord par l'arianisme, puis par les iconoclastes, et enfin par le schisme, au moment où son essor allait l'enlever vers les cieux.

Sous le bas-empire il va se rapetissant. Les artistes grecs n'ayant plus de centre, plus d'unité catholique, pressés de toutes parts par la servitude et la barbarie, se dispersent. Partout mieux que chez eux, ils fuient par le monde, mais conservent obstinément leur style demi-oriental sur la terre étrangère. Et le pâle ciel de l'Occident, sous lequel ils vont errer, ne leur présentant plus rien de grec dans ses teintes et ses paysages, ils sont portés encore davantage à se séparer de la nature. La sculpture même, l'art hellénique par excellence, expire dans le conventionnel.

Néanmoins Bysance schismatique, tombée sous des Césars papes dans le pire de tous les esclavages, l'esclavage religieux, conserve encore assez de force pour produire en Orient l'art mauresque, et influer en Occident sur les deux arts, germanique et italien. Par eux, le beau génie qui était mort d'inanition à Bysance reprend peu à peu une vie si forte et si riche, si variée et si brillante, que jamais il n'y eut d'époque semblable.

8. De l'art gothique Allemand.

Charlemagne et ses successeurs avaient fait venir en Gaule et en Germanie des artistes néo-grecs et romains. La rotonde bysantine et le monastère romane s'élevaient au milieu des forêts, lourds et pesans comme les Germains, mais trouvés merveilleux par des barbares qui n'avaient eu jusqu'ici pour temples et pour palais que des huttes de bois de chêne et de sapin. Enfin l'art que l'on a depuis appelé gothique, après de longs efforts, fut enfanté presque simultanément dans le midi Goth ou Espagnol et Provençal, et aux bords du Rhin.

Alors s'accomplit dans le monde un grand hymen de l'homme avec la nature : la poésie, fondement de tous les arts, ne fut plus séparée d'eux : les peintres et les sculpteurs furent des poètes, et leurs tableaux comme leurs statues des odes à l'Eternel. Ils conçurent et rendirent sensible la plus haute beauté morale qui ait encore existé, et l'enveloppèrent de tout ce qui charme les sens, mais sans chercher à les flatter.

Deux peuples ont été spécialement chargés de développer cette beauté appelée gothique, et qui n'est au fond que la primitive beauté chrétienne, conçue sous d'autres couleurs par des nations nouvelles ; les deux plus puissantes pour l'art sont les Normands et les Allemands.

Nés architectes et mathématiciens, moins poètes que les *rois de la mer* Francs et Normands, mais aussi moins mobiles et plus profonds, fils de Strasbourg et de Cologne, les Allemands représentent au nord les vieux Romains dont ils prétendent avoir hérité, et cherchent dans l'art comme dans la société à

renouer le monde moderne au monde antique, le dur caractère païen à l'expression de l'amour, la liberté à l'esclavage. Leurs châteaux et leurs cathédrales ont, ainsi que les statues de leurs héros, un aplomb terrestre, un orgueil de domination matérielle, que les autres peuples chrétiens plus mystiques n'offrent point au même degré. Mais ce caractère n'exclut en rien le triomphe de l'intelligence ; elle semble, sur les tours des églises allemandes, commander aux pierres même. Seulement cette puissance paraît être exercée surtout en architecture. La sculpture gothique et la peinture sur verre ne furent élevées à leur apogée que par les Normands.

Un grand développement d'art, réellement national dans une autre branche que l'architecture, l'Allemagne ne peut l'offrir. En sculpture, les célèbres travaux des églises de Nüruberg sont déjà de la dernière période du moyen âge. Dans les expressifs apôtres du tombeau de saint Sebald, on reconnaît distinctement l'influence italienne et le penchant à se jeter dans des effets de peinture. Pourtant Fischer et Adam Kraft n'en doivent pas moins être placés parmi les génies qui ont le mieux mérité de la statuaire chrétienne. Mais le gigantesque monument de Maximilien Ier, à Innsbruck, où il occupe tout une église, marque déjà le moment de l'invasion française dans la sculpture germanique. L'habit de cour et tous les airs de la gentilhommerie de Louis XIV se révèlent sur les fins bas-reliefs du mausolée, tandis que les anguleuses formes teutoniques règnent encore sur plusieurs des colosses qui l'entourent.

En peinture, l'Allemagne a encore moins d'originalité. Cranach et Holbein, quoique nés dans son sein, ne lui appartiennent qu'indirectement, car ils sont allés se développer ailleurs. Si leur style fort et leur coloris sec et dur indiquent la patience allemande, le réalisme de leurs portraits est anglais ou flamand. Martin Schœn et Wohlgemüth, sculptent plus souvent

qu'ils ne peignent. Il manqua à ces anges d'être plus favorisés par une technique éclairée. Et quand elle parut, Dürer, ce Dante du nord, mais Dante sans amour, jeta l'art dans l'exagération et l'abus d'une forme si péniblement conquise.

Il ne faut donc point chercher au delà du Rhin un monde ou organisme complet : c'est qu'en effet jamais les Teutons, malgré leurs gigantesques tentatives d'empire, n'ont pu fonder sur leur sol une nationalité compacte et indépendante ; la partie danubienne de cette zone de rochers a toujours reçu sa lumière de l'Italie, la partie du nord tire du monde Slavo-Grec son principe vital ; les provinces rhénanes se sont toujours inspirées de l'esprit français et belge. Aussi, grâce à ce mariage, dont témoigne toute l'histoire, depuis Charlemagne, le Rhin coule entre les deux plus grands peuples, comme le fleuve saint de la civilisation. « A l'approche des villes sacrées de Cologne, de Mayence et de Strasbourg, dit Michelet, il s'adoucit, il devient populaire, ses rives ondulent doucement en belles plaines, il coule silencieux sous les barques qui filent, et les rets étendus des pêcheurs. Mais une immense poésie dort sur le fleuve, c'est l'impression vague d'une calme et douce nature, peut-être une voix maternelle qui rappelle l'homme aux élémens, et, comme dans la ballade, l'attire altéré au fond des fraîches ondes ; peut-être l'attrait poétique de la Vierge, dont les églises s'élèvent tout le long du Rhin, jusqu'à sa ville de Cologne, la ville des onze mille vierges....

« La Vierge était partout sur le Rhin, simple femme allemande,... pure, touchante, résignée... tout cela se voit dans le tableau de l'Annonciation à Cologne ; l'ange y présente à la Vierge, non un beau lys, comme dans les tableaux italiens, mais un livre, une dure sentence, la passion du Christ avant la conception. »

Ce dernier fait dit toute l'Allemagne et prophétisait ce qu'elle

était appelée à devenir. Car, de même que la Grèce, si elle avait pu rester fidèle, aurait formé la limite lumineuse et infranchissable entre le nouveau réalisme chrétien et l'antique mythologie, et serait demeurée à jamais le merveilleux Orient; de même la forte humanité du septentrion, ou le cercle germanique, ballotté entre les tempêtes des Alpes et les tempêtes de la Baltique, aurait labouré à larges sillons le champ de la philosophie et de la science expérimentale, et aurait proclamé le triomphe de l'esprit sur la matière rebelle. Mais séduit par Bysance, sa compagne, le dur germanisme, naturellement enclin au doute, toujours prêt à s'échapper par la tangente, à se laisser entraîner par enchantement pour sa propre intelligence hors des fondemens de la foi, s'éloigna des traditions romaines, passa du froid symbole aux débauches de la forme, et il avait déjà protesté dans l'empire de l'art, long-temps avant de devenir protestant en religion. De cette manière, tout son génie est allé de plus en plus s'absorbant en stériles travaux de patience.

Un peintre allemand nommé Denner a fait des portraits où, en les regardant à la loupe, on distingue l'ombre de chaque ride, sa demi-teinte, et son clair, chaque poil des sourcils et de la barbe. Rien n'est oublié que la vie, et le dessin est faible et la couleur mauvaise. Où mènent ces désespérans travaux?

Ainsi ces deux cercles grec et germanique n'atteignirent point la maturité; ils restèrent esclaves des sens, et par là soumis aux illusions terrestres, dont la plus triste est celle des armes et des distinctions qu'elle engendre. Tous les peuples de ces zones réclamèrent pour drapeau l'aigle stupide et rapace des victoires de l'antiquité. Mais sous le règne d'une religion spiritualiste comme la chrétienne, l'aigle de la conquête romaine est hors la loi, elle n'est plus que l'instrument du mal. Ce qui

s'appelait le *saint empire* allemand n'avait pour base que l'antique droit de la force brute ; c'était le veau d'or dans le camp d'Israël, qui laissait, sans le savoir, réédifier au sein de la lumière la cité féodale d'Ahrimane.

---

9. De l'art gothique Normand ou Anglo-Français. Chute de cet art, dégradé par l'esprit anti-traditionnel du Nord.

Heureusement pour le monde, il se formait peu à peu dans les Gaules et l'Angleterre une humanité plus compacte et plus équilibrée, fruit du mariage du nord avec le midi, résultat de la fusion des trois races, scandinave, celtique et latine. De ce cercle, qui est le troisième, sortit enfin une vie complète, vie d'action et de pensée tout à la fois, vie de progrès et de liberté. A peine apparaissent-ils en corps de nation que les Francs sont déjà les chevaliers de la papauté, c'est-à-dire les défenseurs de l'esprit contre la matière. Dès lors emblême de la pensée qui ne s'endort jamais, veillant nuit et jour pour le salut de tous, le coq des Gaules, au sommet de ce cercle, commence à crier l'heure au monde. Héraut vigilant de la civilisation, il en marque tous les pas, il en dévoile tous les ennemis. Sous sa protection les républiques municipales grandissent, les Celtes se relèvent; mêlés aux Scandinaves, ils s'appelleront Normands et Belges. Impressionnables et mobiles comme la mer sous le souffle de Dieu, unissant le sang-froid batave au feu ardent des âmes latines, ils engendrent un art qui forme comme le passage de la Germanie à l'Italie, de l'architecture à la peinture.

Gracieux et légers artistes, *vrais anges s'ils n'étaient pas des hommes*, disait un pape des Angles, l'une de leurs tribus, faisant pour ainsi dire des cathédrales de dentelles, les Normands et les Belges étaient principalement sculpteurs et décorateurs. La solitude et le silence de la forme leur sont un supplice; tout ce qu'ils composent est en quelque sorte inondé d'expression. La vie déborde dans leurs mouvemens, là où l'Allemand aime au contraire une majestueuse immobilité. C'est pourquoi il est architecte; c'est pourquoi son pays est destiné à être le mur de granit qui retient l'avalanche du nord; et quand le Teuton s'avance au midi, et veut en adopter les arts sans restriction, il s'énerve et se fond comme une cire molle. Car les Normands seuls ou les Celtes, dont le centre d'action est la France, furent constitués par la nature, dès l'origine, comme médiateurs entre le nord et le midi. Et c'est pour cela que leurs colonies occupèrent primitivement les deux extrémités de l'Europe civilisée, l'Angleterre et la Sicile.

On a comparé, peut-être avec plus d'esprit que de logique, le génie rêveur et profond de l'Allemagne à celui de l'Inde, en même temps sacerdotale et guerrière. Dans ce sens, les Normands correspondraient aux Perses, le côté libre et brillant de l'Asie, les chevaliers errans de l'antiquité. Quelquefois, comme au temps de Brennus, on a vu en effet l'aigle-vautour partir encore des Gaules, pour aller porter le ravage sur la face du globe : mais c'était en même temps l'aigle de la pensée, versant la lumière sur les peuples, même alors qu'elle foudroyait les princes.

La haine ordinaire entre frères, quand ils sont forcés d'être ennemis, avait, il est vrai, paralysé durant des siècles le développement de l'art, chez les deux puissantes tribus normaniques, héritières de la souche celtique. Mais tout en chevauchant, les chevaliers composaient des poèmes, et les bourgeois

bâtissaient ou sculptaient, tenant le marteau d'une main et l'épée de l'autre.

Or, ce qui distingue surtout les blanches et légères cathédrales normandes de leurs sombres et noires rivales d'outre Rhin, c'est la magnificence des vitraux. Il était simple et naturel que le peuple à la fois le plus vif et le plus intelligent de l'Europe, fût le principal créateur du plus impressionnant et du plus spiritualiste des arts du dessin, la peinture sur verre. Ce fut donc chez les Normands de France qu'elle eut son foyer le plus actif. Que cet art soit venu de la Perse, ou de la Chine, en occident, peu importe : il n'a dû, comme l'imprimerie, son développement qu'aux chrétiens. Malheureusement, il existe bien peu de verrières exécutées dans un goût pur. Pourtant deux ou trois, à Rouen, sont des chefs-d'œuvre du premier ordre ; on en cite également plusieurs en Belgique. Mais son triomphe c'est la décoration ; ce sont ces deux roses, étincelantes de toutes les couleurs de la nature, et qui, placées de chaque côté du chœur, inondant de rayons le maître-autel, semblent les deux yeux de diamans de la cathédrale, regardant, l'un vers l'orient, l'autre vers l'occident. Sans doute cette peinture de fête, et pour ainsi dire d'apparat, est bien au dessous de la peinture ordinaire pour la vérité complète, la réalité sévère, et l'universalité des effets. Mais, aux yeux des Français, elle doit être d'un prix inestimable. Car, de tous les travaux de nos aïeux, fresques immenses peintes sur les murailles des temples, tableaux encaustiques, peintures à l'eau d'œuf, même celles exécutées à l'huile, presque tout a disparu. Il n'y a que les éternels vitraux peints qui puissent nous faire connaître le génie de nos vieux peintres d'histoire. Deux moines, l'un de Florence, l'autre d'Ulm, en Bavière, Fiesole et Jacques l'Allemand, tous deux regardés comme saints, sont devenus les patrons de cet art. Mais jusqu'à Van-Eyck, les plus belles verrières n'étaient guère

qu'une espèce de mosaïque transparente, à vitres de diverses couleurs, liées ensemble avec du plomb. Sur ces verres coloriés dans leur masse, on se bornait à buriner des sillons pour former des draperies, et à remplir ces entrailles d'émaux en fusion. Ce fut, dit-on, Jean de Bruges, qui parvint le premier à appliquer avec le feu les couleurs vitrifiées sur le verre blanc; et alors cet art put réellement s'appeler peinture. Grâce à ce procédé encaustique, Mellein et Pinaigrier, à Paris, atteignirent enfin, comme peintres vitriers, le plus haut point d'originalité; après quoi, Enguerrand le prince et ses successeurs ne firent plus que copier Raphaël ou Michel-Ange sur le verre, sans s'apercevoir du contre-sens.

Les Français étaient alors les premiers peintres verriers de l'Europe. L'un d'eux, Guillaume de Marseille, travaillait aux fenêtres du Vatican, en même temps que Raphaël en peignait les murailles. Enfin, Bernard de Palissy, à force de patience, parvint à créer des émaux infiniment plus parfaits que ceux de Bruges. Mais au milieu de ces perfectionnemens matériels, la peinture des vitraux tombait de plus en plus dans la miniature, où elle finit par s'engloutir.

Alors le moyen âge était en lambeaux par toute l'Europe; personne ne le comprenait plus. Cependant l'art gothique avait grandi avec une pleine conscience de son but et de ses moyens, ne cédant qu'accidentellement aux caprices qu'on lui attribue, et montrant au contraire dans l'ensemble de sa marche une régularité admirable. Mais arrivé à ce qu'il crut l'apogée de son développement, il méprisa les types sacrés qui, en sculpture, comme en architecture, auraient toujours dû le diriger, il nia la tradition, se jeta dans toutes sortes d'excès; et, pendant ce temps, le protestantisme vint; les guerres religieuses de France, d'Angleterre et d'Allemagne commencèrent; le chaos militaire et royal de l'Europe enterra, encore tout palpitant

de vie, cet art sublime né de la plus divine et de la plus ardente passion.

Albert Dürer, la dernière figure, trop souvent grimaçante, de ce grand âge, en élevant à son apogée la peinture allemande, éteignait en même temps le peu de mysticisme qui l'avait animée jadis, et l'égarait dans des régions sans amour, où il sut rester géant, mais où ses successeurs s'évanouirent comme des ombres bizarres. Ce style forcé, caricature du gothique, qu'on appelle le style baroque, et dont la terre classique est l'Allemagne, naquit à la chute du moyen âge, par le mépris de l'idéal sacré, transmis par les Romains depuis la primitive Eglise, et qui avait inspiré tous les beaux monumens du christianisme. Dürer, dans la peinture, mit une nature triviale, souvent ignoble, à la place de ces types solennels conservés à l'art avec tant de sollicitude par les décrets même des conciles contre les innovations des Barbares. Dès lors, tout s'en alla pêle-mêle dans l'abîme du caprice et de la mode. La nature fut copiée sans choix; on en prit même avec plaisir le côté bas et dégradé. Le supplice réel vint au lieu de la passion, l'homme seul à la place de l'homme-dieu. Pour créer de nouveaux effets, tous les arts empiétèrent les uns sur les autres, la sculpture imita les tableaux, et renonçant à sa vie propre, tomba dans la peinture. Une agitation bizarre de gestes et de muscles succéda aux expressions calmes et vivantes. Ce style baroque, dans les trois arts du dessin, fait la transition entre le spiritualisme des quatorzième et quinzième siècles, si intimement marié à la nature, et l'art alternativement idéaliste et matérialiste des temps modernes.

10. De l'art Mauresque.

Bien plus malheureuses et plus agitées encore étaient les destinées du moyen âge dans le quatrième cercle. Pas un point de ces régions n'était en repos. Dans ce foyer de la foi ardente et des tendances unitaires, le lion de Juda, devenu le lion des Romains, se ruait incessamment sur l'orient, sa première patrie, qui avait voulu l'absorber. Il y avait lutte à mort entre deux choses puissantes, le mahométisme et le catholicisme ; l'un qu'on pourrait appeler le christianisme des sens, appuyé sur Bagdad et Bysance, héritier de toute l'antiquité ; l'autre, pur christianisme, héritier de tout l'avenir.

Les Bysantins avaient rejeté le réalisme de l'art, incompatible en effet avec leur servitude. L'esclave et le tyran ont toujours aimé à s'envelopper de mystères et de symboles. Les Néo-Grecs, passés de la mythologie à l'arianisme et à la gnose, étaient enfin retournés à leur fatalisme primitif ; mais impuissans à créer désormais, ils trouvèrent hors d'eux-mêmes un organe, le peuple arabe : espèce de philosophes barbares, affiliés aux iconoclastes, les califes qui formulèrent l'hérésie judaïco-chrétienne de l'Alcoran, issue en droite ligne des gnostiques et des ariens, rejetèrent également, sous prétexte d'idolâtrie, la peinture et la sculpture historiques, et ne virent dans l'art que des symboles sans avenir, ou de vains jeux de l'imagination. Le premier monument de cet art frivole annonça tout ce qu'il devait être. Vers le milieu du huitième siècle, Almanzor ayant élevé sur l'Euphrate la Babylone du moyen âge, Bagdad, construisit pour sa dynastie un palais qui semble une

invention de la féerie. Tout, dans ce château magique, convergeait vers la salle du trône, du centre de laquelle s'élevait un grand arbre d'argent massif, aux rameaux d'or, aux fleurs et aux fruits de diamans, et sur les branches étaient à cheval une foule de petits seigneurs mauresques, formés de toutes sortes de pierreries, et habillés des plus magnifiques étoffes.

Sennamar, père de l'architecture sarrasine, avait bâti deux châteaux pour le monarque ; une seule pierre liait, comme une clef suprême, toutes leurs parties, de sorte qu'en l'ôtant, l'immense édifice tombait en un monceau. Tels furent les préludes fabuleux de l'art qui devait créer les contes des mille et une nuits, en même temps que les mosquées d'Asie, d'Afrique et d'Espagne.

Arrivé à sa plus haute croissance, cet art, en quelque sorte végétal, créa le Caire, Grenade, Cordoue. La mosquée de cette dernière ville surpassa Sainte-Sophie elle-même en étendue ; car elle eut six cents pieds de longueur sur deux cent cinquante de large, avec quatorze portes toutes chargées d'arabesques, et vingt-neuf nefs entourant la nef centrale à voûte dorée et soutenue par autant de colonnes d'albâtre et autres pierres fines qu'il y a de jours dans l'année, sans compter toutes les colonnes isolées, comme des étoiles dans le firmament, et qui, dessinant tout ce vaste labyrinthe, étaient au nombre de plus d'un millier, mais si basses, que celles qui restent ont rarement six brasses de hauteur. Le même caractère d'entassement sans véritable grandeur se répète dans les plus fameuses mosquées de l'Egypte et de l'Asie. Il est vrai que de magnifiques arabesques et les plus délicates dentelures ornent quelquefois leurs façades écrasées.

L'imagination est toujours une douce chose, même lorsqu'elle manque de réalisme. Voilà pourquoi l'Alhambra et tous ces temples et palais des Maures, où elle règne si variée et si capri-

cieuse, nous séduisent, quoiqu'en général l'architecture en soit pauvre et rampante, comme la religion rationnelle et fataliste qu'elle exprime. Aucune originalité proprement dite ne peut lui être attribuée, si ce n'est l'emploi de l'arc en fer à cheval, ou arc sarrasin, espèce d'oméga majuscule, Ω, qui s'enfle et se rabat sur lui-même sans nulle majesté.

Cependant depuis qu'il est mort, et que les mahométans, survivant à leur pensée, invoquent le pardon de l'Europe pour pouvoir continuer de vivre, cet art excite de plus en plus un mélancolique intérêt, comme tout ce qui tient aux tombeaux. Il trouve même çà et là des admirateurs. Suivons M. de Lamartine :

« En sortant de Sainte-Sophie, nous allâmes visiter les sept mosquées principales de Constantinople ; elles sont moins vastes, mais infiniment plus belles. On sent que le mahométisme avait son art à lui, son art tout fait et conforme à la lumineuse simplicité de son idée, quand il éleva ses temples simples, réguliers, splendides, sans ombres pour ses mystères, sans autels pour ses victimes. Ces mosquées se ressemblent toutes, à la grandeur et à la couleur près ; elles sont précédées de grandes cours entourées de cloîtres où sont les écoles et les logemens des imans. Des arbres superbes ombragent ces cours, et de nombreuses fontaines y répandent le bruit et la fraîcheur voluptueuse de leurs eaux. Des minarets d'un travail admirable s'élèvent comme quatre bornes aériennes aux quatre coins de la mosquée. Ils s'élancent au dessus de leurs dômes ; de petites galeries circulaires, avec leur parapets de pierres sculptées à jour comme de la dentelle, environnent à diverses hauteurs le fût léger du minaret ; là, se place, aux différentes heures du jour, le muezlim qui crie l'heure et appelle la ville à la pensée constante du mahométan, la pensée de Dieu. Un portique à jour sur les jardins et les cours, et élevé de quelques marches, conduit à la porte du temple. Le temple est un parvis

carré ou rond, surmonté d'une coupole portée par d'élégans piliers ou de belles colonnes cannelées. Une chaire est adossée à un des piliers. La frise est formée par des versets du Coran écrits en caractères ornés sur le mur. Les murs sont peints en arabesques. Des fils de fer traversent la mosquée d'un pilier à l'autre, et portent une multitude de lampes, des œufs d'autruche suspendus, des bouquets d'épis ou de fleurs. Des nattes de joncs et de riches tapis couvrent les dalles du parvis. L'effet est simple et grandiose. Ce n'est point un temple où habite un Dieu ; c'est une maison de prière et de contemplation, où les hommes se rassemblent pour adorer le Dieu unique et universel. Ce qu'on appelle culte n'existe pas dans la religion. Mahomet a prêché à des peuples barbares chez qui les cultes cachaient le Dieu.

« Les rites sont simples ; une fête annuelle, des ablutions et la prière aux cinq divisions du jour, voilà tout. Point de dogmes que la croyance en un Dieu créateur et rémunérateur ; les images supprimées de peur qu'elles ne tentent la faible imagination humaine, et ne convertissent le souvenir en coupable adoration. Point de prêtres, ou du moins chaque fidèle pouvant faire les fonctions de prêtre. Le corps sacerdotal ne s'est formé que plus tard et par corruption. Toutes les fois que je suis entré dans les mosquées, ce jour-là, ou d'autres jours, j'y ai trouvé un petit nombre de Turcs accroupis ou couchés sur les tapis et priant avec tous les signes extérieurs de la ferveur et de la complète absorption d'esprit.

« Les tombeaux des sultans et de leurs familles sont dans les jardins des mosquées qu'ils ont construites, sous des kiosques de marbre ombragés d'arbres, parfumés de fleurs. Des jets d'eau murmurent auprès ou dans le kiosque même, et le culte du souvenir est si immortel parmi les musulmans, que je n'ai jamais passé devant un de ces tombeaux sans trouver des bou-

quets de fleurs fraîchement cueillies, déposés sur la porte ou sur les fenêtres de ces nombreux monumens. »

Quoiqu'il nous soit impossible de partager en tout les sympathies de notre grand poète pour des nations qui, de son propre aveu, gisent écrasées sous le poids de leur croyance à une aveugle prédestination, nous n'en pensons pas moins avec lui que l'art mauresque eut durant un court moment une véritable inspiration. En outre, il posséda une technique savante, fondée sur les traditions païennes. Nul doute qu'étudié plus à fond il ne nous révélât bientôt d'importans secrets de pratique, venus de l'antiquité et livrés par le Bas-Empire à ses vainqueurs. Mais faire du style mauresque dans nos monumens modernes est absurde ; c'est l'homme mûr qui retourne à l'enfance. En un mot, issu de la menteuse Bysance, source de toute illusion chez les peuples modernes, l'art des Arabes, même lorsqu'il atteint la beauté, n'est qu'un réseau brillant, une forme de houri dont l'âme s'est envolée.

11. De l'art Espagnol et Italique.

Non seulement l'Asie et l'Afrique, mais encore tout le littoral de la Méditerranée, depuis Antioche et Jérusalem jusqu'à Cadix et Marseille, étaient couverts de monumens mauresques. La Sardaigne, l'Espagne, tout le midi de la France appelé alors l'Occitanie, c'est-à-dire l'Occident proprement dit, étaient au pouvoir de ces savans barbares. Enfin ils reçurent à Tours de la main des Francs le coup qui les brisa. Vaincus de nouveau par Charlemagne et la grande épée de Roland, ils rétro-

gradent vers l'Afrique, et les chrétiens de Languedoc et d'Espagne commencent leur longue croisade de réintégration dans les villes qu'ils avaient perdues. Çà et là s'élevaient des cathédrales nouvelles, en actions de grâces des victoires. Fille de l'architecture provençale, aussi elle moitié gothique et moitié mauresque comme la poésie des troubadours, l'architecture castillane, partie de Toulouse et d'Alby pour aboutir à la cathédrale de Burgos, a moins développé que celle de France l'élément du Nord ; ses sommets aspirent moins aux nuages ; elle se complaît mieux sur la terre, mais l'élan n'en est pas moins ardent.

Enfin, quand Christophe Colomb eut rapporté à son roi les trésors du Mexique et du Pérou, l'Espagne se couvrit de richesses. Des statues d'or et d'argent massifs remplirent les principaux sanctuaires. Il est vrai qu'en peinture, ce peuple était encore bysantin ; mais quand Charles-Quint eut fait de la grande péninsule une monarchie sur laquelle le soleil ne se couchait jamais, l'Escurial, devenu rival de l'Alhambra, accapara toutes les gloires de l'art. Les plus célèbres peintres y allèrent consacrer leurs travaux. La mystique et lumineuse école castillane, avec Coello, Velasquez, Murillo, fut un moment la première du monde.

Cependant, un art proprement national, la péninsule ne l'obtient qu'après Raphaël, c'est-à-dire, vers le milieu du seizième siècle. Rome ainsi forme l'Espagne moderne, comme tout le reste de l'Europe artiste. En même temps les chefs-d'œuvre du Titien donnent naissance à l'école de Tolède, fondée par Alonzo Berruguete, à la fois peintre, sculpteur et architecte. Ce vaste génie, dont les chefs-d'œuvre sont le mausolée d'Alonzo de Burgos, à Valladolid, et la façade de la cathédrale de Tolède, l'une des plus belles inspirations de la sculpture chrétienne, mourut vers l'an 1560, après avoir enrichi son pays d'innombrables travaux. Charles-Quint en avait fait un des grands de

sa cour. Philippe de Borgoña, également sculpteur et peintre, l'avait aidé dans beaucoup de ses ouvrages. Un troisième artiste, contemporain de Berruguete, exerçant comme lui les trois arts du dessin, Gaspard Becerra, formé à Rome, a laissé, parmi ses grandes fresques d'églises, ses bas-reliefs et ses statues, de nombreux chefs-d'œuvre. Par ces trois génies, qui avaient su fondre la justesse et la beauté du dessin romain avec le coloris des Vénitiens, l'art espagnol fut enfanté. Tolède offre encore d'autres noms dont la gloire a parcouru l'Europe : tels que Jean Toledo, Cavarrubias et Monegro, qui a légué à plusieurs couvens ses magnifiques statues. Louis de Vargas peignait alors à Séville qui l'a surnommé *l'excellent.* Rivalisant avec le peuple et les prêtres, la cour protégeait de son côté les arts. Par elle est fondée l'école de Madrid, qui acquiert à la fin de ce siècle le plus haut point de sa grandeur, en même temps que la monarchie atteignait le sommet de sa puissance, sous le sévère et sombre Philippe II. De même que la construction de la belle cathédrale de Séville avait attiré sous ses voûtes les plus grands talens dans les travaux du dessin, de même, la décoration de l'Escurial appela à Madrid les plus illustres artistes de l'Europe, avec qui rivalisèrent les espagnols Leoni, Mingot, Polo, Coello, le grand portraitiste, Carducho, dont plus d'un palais de Madrid conserve encore des chefs-d'œuvre. Enfin Velasquez, la gloire du dix-septième siècle, se lève et marque la seconde période de l'art, depuis Raphaël. C'est le Philippe II de la peinture ; tous ses personnages semblent donner des ordres inflexibles. Comme exécution et beauté des figures, c'est le digne émule de Rubens et du Titien.

L'Espagne rivalisait avec la France dans son enthousiasme pour la peinture sur verre. Les peintres vitriers de Séville allaient décorant les cathédrales de magnifiques vitraux.

Séville qui, pendant des siècles, ne s'était point lassée de

produire de grands peintres, se couronne enfin dans Murillo. Au milieu des orangers et des lauriers-roses de l'Andalousie, il en résume tous les parfums dans les regards de ses vierges. Moralès, surnommé le divin, à cause de la piété et de l'extase qu'expriment ses tableaux, se développait indépendant, tandis que Murillo fondait une nombreuse école. On voit encore briller Cano, également grand dans les trois arts du dessin, et dont le coloris magique, rival de celui de Velasquez, l'a fait appeler le Guido de l'Espagne. Ses ouvrages sont innombrables. Le célèbre et savant Pacheco, les deux Ribalto, Jean Guzman de Cordoue, dit du Saint-Sacrement, Palomino, le Vasari castillan, sont déjà de la décadence.

Enfin la trivialité flamande et hollandaise, intronisée à Madrid à la suite de Rubens, acheva de tuer cet art magnifique d'une sérieuse et héroïque nation. La sculpture même ne put survivre ; elle s'éteignit, après avoir produit Teotocopuli, dit le Grec, parce qu'il était né en Grèce, Hernandez, Cano, Montanès et les chefs-d'œuvre de Carducho.

Mais des mains étrangères avaient soigné ces fleurs ; la civilisation espagnole ne peut se séparer de celle de l'Italie.

Les Italiens, la plus grande des nations qui aient vécu pour le beau, avaient déjà couvert depuis long-temps leur terre de merveilles chrétiennes, et faisaient peu à peu monter l'art à son degré suprême. Instruits peut-être par des Néo-Grecs, comme la France et l'Espagne, mais devenus bien vite impatiens des entraves de leurs pères nourriciers, les arts d'Italie, après une courte époque bysantine, avaient proclamé leur affranchissement.

C'était l'époque des orageuses splendeurs républicaines, chez ce peuple de tout temps avide de liberté, parce qu'il sent son génie. Par lui fut créé un art nouveau, qui ne peut être appelé que de son nom, et en qui se résume l'art du reste de l'Europe.

Le berceau et le sanctuaire de ce développement immense fut le Campo-Santo de Pise, rival bien supérieur du Lesché de Delphes, qui, dans l'antiquité, avait offert au monde ravi presque toute la mythologie grecque, réalisée par la main de Polygnote. Ici, les trois Pisan, Orcagna et les plus grands artistes du réveil ont déposé leurs œuvres et ouvert la carrière des créations nouvelles. Et dès lors, de Cimabué à Raphaël et de Nicolas de Pise à Michel-Ange, l'art italique se développe avec une régularité, une continuité de progrès qui est l'un des plus beaux spectacles de l'histoire, et qui n'a de correspondant que le développement de l'art grec antique de Dédale à Phidias. Sous la double influence de la liberté et de la foi, les républiques italiennes toutes divisées entre elles, mais marchant dans l'art avec un accord admirable, firent monter de plus en plus l'idéal chrétien, vierge encore de toute imitation païenne. Chaque année marque un nouveau progrès, sans que l'originalité des créations du génie fasse rien perdre aux types primitifs de leur grand caractère. Ce mouvement d'ascension pour ainsi dire triomphale de l'humanité dure trois siècles, pendant lesquels Fiesole, Mantegna et Masaccio, suivis de Francia, Perugin, Ghirlandajo, tous séraphins volant au même but avec des ailes de flamme, remplissent l'Italie de chefs-d'œuvre chrétiens, jusqu'à ce que viennent enfin Léonard de Vinci, Fra Bartholomeo et Raphaël, qui, trouvant l'expression dernière, donnent enfin par l'art une nouvelle et irrécusable preuve de la divinité du christianisme. Assis en rois suprêmes au sommet de l'art, ces trois thaumaturges de la peinture brilleront à jamais sur le passé et l'avenir. Mais après eux tout d'un coup l'harmonie s'arrête. L'époque de la renaissance de l'antique et du païen se lève, et peu à peu les traditions sacrées s'évanouissent. Bannis de Constantinople, conquise par les Turcs, les Grecs venaient de faire irruption en Italie, où n'avait paru

jusqu'alors, en fait d'importation étrangère, que le vieux Bysantin; et ils font triompher le mouvement qui tendait à lui substituer l'étude de l'art antique, de même qu'ils fondent l'époque de la littérature païenne sur les débris de la littérature catholique du Dante, de Pétrarque, de Camoëns.

12. De la renaissance. Léon dix, François premier, Louis quatorze.

L'art se trouvait à cette période qu'on appelle d'ordinaire le plus haut développement, la renaissance, le grand siècle, mais qui n'est en réalité que le commencement de la mort. L'artiste, après un long combat, s'est enfin rendu maître de la forme qu'il manie à volonté, qu'il tourne et retourne en tous sens, au gré de son imagination, portée à abuser depuis qu'elle ne craint plus : tandis qu'auparavant la forme sacrée lui imposait, il ne l'abordait qu'avec respect, ne la touchait qu'en tremblant, et sa timidité inexpérimentée l'obligeait à lui laisser des contours raides et durs, il est vrai, mais du moins avec eux sa véritable nature.

Or ce temps est passé, on en rit, on se joue avec le ciseau et la palette, devenus aptes à tout rendre, mais transformés en instrumens de caprice.

Ainsi, ayant à choisir entre le sensualisme grec de l'antiquité à sa décadence, et le surnaturalisme chrétien, placé pour ainsi dire entre l'amour et la jouissance physique, entre la forme la plus séduisante pour les sens, et le sentiment le plus exaltant pour l'âme, ce siècle malheureux accepta la première.

Le puissant Michel-Ange, en qui brillent encore çà et là, dans toute leur splendeur, les derniers rayons de l'art chrétien à son couchant, fut le chef de cette révolution. Génie bizarre et prétentieux jusque dans ses plus sublimes pensées, il dépouilla tous les arts de leur simplicité native, introduisit la plastique dans la peinture, mit dans la statuaire l'anatomie à la place du naturel, renversa l'architecture chrétienne pour lui en substituer une tout antique : et pourtant ce grand destructeur ne fit jamais que des chefs-d'œuvre ; il laissa à ses élèves le soin facile de jeter à terre l'édifice qu'il avait arraché de ses bases. Alors l'envahissement du paganisme fut complet. Joignons à cela que la foi aux saints dogmes était perdue, que les guerres religieuses noyaient l'Europe dans le sang, et que l'Église, dépouillée de ses trésors, réduite même à se défendre par les armes, ne pouvait plus employer ses richesses à l'ornement des temples, d'où il suivait que les artistes, n'étant plus appelés pour décorer les églises, se réfugièrent dans les palais, dont ils couvrirent les plafonds et les murs de sujets voluptueux, pour lesquels il leur était nécessaire de s'identifier avec l'antiquité, pleine d'une volupté si complète. Ainsi, l'art chrétien expirait peu à peu, ne recevant plus pour aliment que les froides inspirations d'une mythologie fanée. Le Corrège et Bernini, deux talens créateurs, mais sans goût, quoique le premier ait sur le second une éminente supériorité, introduisirent l'afféterie dans la grâce. L'art mondain se fit coquet, puis musqué et ridicule. L'anarchie intellectuelle amenée par le protestantisme dans l'art comme dans le culte avait fait oublier complétement les types hiératiques et les vieilles traditions d'art dans la technique aussi bien que dans l'imitation.

Cependant la sève encore vivace du moyen âge, quoique entée sur des branches étrangères à sa souche, continuait de produire des fleurs de plus en plus brillantes. Le siècle fri-

vole et débauché de Léon X recueillait et dévorait les fruits des siècles économes et sérieux. Le moyen âge et en quelque sorte l'antiquité tout entière, semblent n'avoir travaillé trois mille ans que pour se couronner dans Raphaël, et descendre immédiatement après au tombeau.

Cependant un autre peuple plus jeune dans cette carrière que les Italiens, devait prolonger les beaux jours. Léonard de Vinci et le Primatice, reçus comme des dieux par la cour de France, fondèrent à Paris une école qui devait bientôt diriger le monde. Lesueur, digne rival de Fiesole, et la plus pure fleur de notre sol, vint immortaliser la grande Chartreuse, et envelopper de la plus douce poésie visible les scènes de la vie cénobitique. Poussin, le philosophe de la peinture, vint prouver, comme Molière, Lafontaine et Corneille, que la nation la plus vive est aussi la plus observatrice. Enfin l'inimitable Claude Lorrain, en élevant le paysage à une hauteur qu'on n'aurait jamais pu espérer, vint donner une nouvelle et incontestable preuve que le spiritualisme chrétien n'est que l'union sérieuse et sainte de l'homme avec la nature. Les paysages des anciens n'avaient été que des jeux d'enfans; ceux des modernes vont jusqu'à nous faire pleurer, jusqu'à nous faire prier avec ardeur. Ainsi le christianisme, chassé de la grande peinture, aux gages d'une cour corrompue, se traçait à travers les fleuves, les mers, les solitaires rochers, les soleils couchans de Claude Lorrain, une nouvelle route au cœur de l'homme. Mais la statuaire, comme à l'origine du christianisme, paraissait définitivement séparée de l'Église. Les marbres innombrables de Bernini n'ont plus rien qui offre même l'ombre du style sacré.

Il est vrai que pendant ce temps la sculpture française, passée subitement, sous François I[er] et Marie de Médicis, du style gothique au style romain, paraissait avec Jean Goujon sur le point d'effacer l'Italie elle-même. On eût dit que toutes

les brillantes inventions mythologiques des siècles de Périclès et d'Auguste allaient revenir encore plus belles. Le bronze et le marbre remplissaient les châteaux et la capitale de merveilles. C'était le temps des splendeurs de Chambord, la grâce régnait partout. Plafonds, fenêtres, lits, fauteuils, prie-dieu, tout s'animait et devenait vivant sous le ciseau de l'artiste. Diane de Poitiers était la muse qui avait inspiré cet élan vers des beautés trompeuses et pourtant dignes à jamais d'admiration. Qui peut traverser le Louvre sans être ému en voyant ses cariatides?

Germain Pilon orne aussi cette époque, que vient bientôt étouffer l'enflure du siècle de Louis XIV. Tout en conservant une haute habileté technique, les sculpteurs qui décorèrent les palais et les jardins bâtis du grand roi, avides seulement d'un vain éclat, forcèrent la nature à prendre l'habit de cour. Les antiques furent dédaignés, on crut les surpasser en exagérant jusqu'à l'afféterie de Bernini. Pourtant ces hommes maniaient le marbre comme par enchantement : Puget, dégradé par son siècle, resta géant même dans son mauvais goût. Aussi fut-il méprisé par ceux qui ne pouvaient s'élever à sa hauteur. Ce grand homme, après avoir construit lui-même à Marseille les célèbres et magnifiques vaisseaux du grand roi, dont il sculptait les poupes en statues colossales, merveilles que la mer a dévorées, fut disgracié, et contraint d'aller travailler en Italie, ainsi que faisait Jean de Boulogne, l'élève de Michel-Ange, et le premier sculpteur français, après le Puget. Ces deux hommes élevèrent dans les villes où ils furent reçus des monumens qui, bien que dans le faux style de leur temps, excitent encore l'admiration par l'expression de vie et de force qui les anime. Mais le Puget surtout était né pour fleurir dans des temps plus chrétiens. Mélancolique et terrible, il ne cherchait à émouvoir que par le fond le plus intime de l'être, et s'inspirait princi-

palement de la souffrance. Ses saints et ses héros sont trop souvent agités comme il l'était lui-même, leurs membres tourmentés, leurs muscles palpitans de douleur font peine à voir. Il se débat dans toutes ses œuvres contre les limites fatales de la passion terrestre. Son admirable Milon déchiré en lambeaux par le lion, et dont chaque membre est une douleur, prouve combien tout en lui aspirait vers un genre plus réel, et moins épuisable de beauté. Sa statue de Marie montant au ciel, à l'hôpital de Gênes, et son saint Sébastien dans cette même ville montrent combien son soupir était ardent. On l'a surnommé le Michel-Ange français.

Bien différens étaient les artistes favoris de la cour, principalement Girardon, qui remplissait de ses nymphes et de ses petits amours le parc de Versailles, en même temps qu'il fondait en bronze la statue équestre de son maître, haute de 21 pieds. Legros et Coyzevox étaient dignes d'une telle époque, qui les enivra d'encens. Bouchardon vint après eux faire la statue de Louis XV, et Pigalle le fameux et déplorable mausolée du maréchal de Saxe à Strasbourg. Ce fut le dernier sculpteur remarquable dans ce style musqué et courtisan. La révolution politique qui s'approchait allait créer à l'art de nouvelles destinées.

Quant à l'architecture, elle avait parcouru à peu près la même route. La réforme de Brunelleschi et de Bramante arrivée au point de pouvoir se formuler en canons qu'on accepta servilement des mains de Palladio de Vignole, importée en France sous François Ier, y culbuta l'architecture gothique; et déjà enfantait Fontainebleau, lorsqu'on bâtissait encore en Angleterre le gothique Westminster, et qu'on achevait en Allemagne Saint-Etienne de Vienne.

Bientôt avec Louis XIV parurent les toits à la mansarde qui brisant le triangle aigu des nations septentrionales, inclinèrent

l'orgueil des palais. Rompues au milieu de leur élan, ces deux lignes droites et escarpées, qui semblaient ne vouloir s'unir que dans les nuages, tombèrent avec les tourelles féodales humiliées sous le grand roi.

L'aristocratie du Nord s'obstina seule encore long-temps à hérisser ses nids de vautours avec ces pignons menaçans qui mariant les nuages entassés du ciel aux noires pyramides de granit et aux cîmes ondoyantes des sapins de la vallée, composent par cet ensemble une mélancolique harmonie. Mais dans l'enivrement de sa propre puissance, l'art de plus en plus se séparait de la nature. L'architecture berninienne introduite en France, créait par les mains du grand Perrault, la magnifique colonnade du Louvre.

La renaissance dans Florence et Rome n'avait encore rien produit d'aussi majestueusement pompeux, et le Louvre, malgré son style conventionnel, demeure le plus beau palais de l'univers. L'Hôtel des Invalides et sa coupole, copie de Saint-Pierre, l'Observatoire, la porte Saint-Denis, les Tuileries enfin s'élèvent sous les yeux de la plus brillante des cours; mais l'inspiration était passée; Girardon, Blondel, Lebrun ne font que répéter Perrault, et sous Louis XV la sévère architecture du grand siècle tombe dans les colifichets.

Mais Lenôtre en l'appliquant aux jardins avait su lui conserver sa première magnificence. Ce génie original trouva enfin la dernière expression de cette tendance orientale à niveler la nature qui avait créé les terrasses verdoyantes et suspendues de Babylone, les arbres taillés en sphinx, en griffons et en sentinelles, aux avenues des villa romaines, et les parterres aériens des manoirs féodaux. Par Lenôtre la plus audacieuse géométrie fut appelée à envelopper de ses lignes comme d'un réseau magique le parc de Versailles et le Trianon, que copièrent bientôt toutes les cours.

Mais c'était violenter la nature, la plier aux caprices de l'homme. Une réaction bizarre commença sous le nom de goût chinois; les Anglais s'en emparèrent et tâchèrent de la régulariser. Mais elle tomba dans l'excès opposé, et mit un caractère sauvage à la place du pittoresque. Il fallait trouver un milieu raisonnable. On le cherche.

En attendant, les créations de Lenôtre, délivrées de leurs accessoires de mauvais goût, nous apparaissent dans leur véritable majesté. Le jardin des Tuileries, et sa magnifique allée que termine à l'horizon l'arc triomphal de l'Étoile, avec ses massifs harmonieux d'arbres gigantesques, qui maintenant croissent en liberté, sont devenus purs comme une tragédie de Racine.

Quant à l'Angleterre, l'art, fruit de l'imitation antique, n'y atteignait pas même, comme chez nous, cette splendeur factice et passagère qui brille hors de la nature. Le seizième siècle anglais s'écoule encore moitié gothique. Inigo Jones, mort en 1651, formé en Italie sur les monumens de Palladio, introduit enfin dans la Grande-Bretagne la réforme de Vignole; mais au lieu de sa gracieuse élégance et de sa richesse vénitienne, il lui impose une certaine grandeur sèche et triste, d'où sort la fameuse cathédrale de Saint-Paul de Londres, commencée et finie par Christophe Wren. Sa construction ne dure que de 1676 à 1710. Notre-Dame de Paris et le Münster de Strasbourg avaient été bâtis durant des siècles.

En Allemagne l'architecture du moyen âge se maintint plus long-temps : ce n'est guère qu'au dix-septième siècle que le style français l'envahit. Alors au dessous des statues colossales dans leurs niches à jour, le Teuton applique ses arabesques et ses décorations à l'antique, les tours commencées en gothique s'achèvent à la romaine et à la française. Saint-Pierre de Rome, cette tour de Babel de la renaissance, devient le type universel

des églises. Au dix-huitième siècle l'art et la littérature de France s'en vont régner avec Voltaire jusque sur les glaces de la Scandinavie. L'architecture qui avait fait le Louvre, dégénérée et rabougrie, élève toutes les capitales du Nord, Dresde, Berlin, Copenhague, Stockholm, Saint-Pétersbourg, pâles reflets de Paris et de Florence, livrés aux vents de la Baltique, sous des cieux toujours gris, et la moitié de l'année ensevelis dans les neiges.

En France ce style conserva du moins encore une certaine apparence de majesté ; l'église de Sainte-Geneviève, commencée par Soufflot sous Louis XV et achevée par la république, malgré tous les sarcasmes fondés dont elle est l'objet, a plus de vraie grandeur que tous les monumens du même genre qu'élevaient alors les autres peuples. Mais elle n'est déjà plus uniquement romaine, l'imitation est allée puiser à d'autres sources. Les voyages à Athènes ont commencé à porter leurs fruits ; les fouilles de Pompeï et d'Herculanum ont aidé à fonder un dernier éclectisme d'architecture, dont Vanvitelli, auteur du palais de Caserta près de Naples et d'une grande quantité d'églises, paraît le principal organe.

En peinture cet éclectisme existait déjà depuis les Carraches. Le *fiat lux* que ces trois malheureux régénérateurs avaient prononcé sur d'épaisses ténèbres, en ramenant un peu de clarté, n'avait eu pour résultat que de plonger plus profondément encore dans l'imitation de l'antique, c'est-à-dire dans l'impossible, car, pouvons-nous nous faire antiques ? L'esprit humain rétrograde-t-il ?..... Aussi sortie de cette école, la Madeleine du Guide, sous les traits d'une Niobé, n'offre plus rien du caractère chrétien, sans avoir pour cela le caractère grec. Mais on ne cherchait plus que le beau de la forme sans expression intime ou céleste de vie. Le but était de produire de l'*effet* sur l'œil du spectateur. On se proposait d'exciter non plus l'admiration, mais l'étonnement.

Ce troisième et dernier âge, flétri du nom d'éclectisme, c'est-à-dire de non-croyant, qui se flattant de posséder les secrets de toutes les écoles, et de les réunir toutes, ne put atteindre à aucune, cet âge qui se croit le sommet de l'art et de la philosophie, parce qu'il choisit en toutes choses, produit directement le chaos et la mort; par défaut de foi, et par orgueil, on se cramponnait à l'antiquité comme à l'ancre unique du salut.

Raphaël, qui avait rattaché long-temps les artistes à l'étude de la nature, était complétement dédaigné. Les dernières traces du goût chrétien s'en allèrent. L'éclectisme avait abouti à une pétrification complète : on ne savait plus que copier des antiques. Alors parut un sauveur, l'artiste le plus observateur et le plus philosophe qui ait existé, le Poussin. Il jeta son génie original entre la mort et cette imitation des anciens; par lui, la France fut mise à la tête de l'art; mais la manie antiquisante l'entraîna comme les autres, seulement sans pouvoir l'étouffer, et il mit définitivement le comble à cette erreur dans son tableau de saint François-Xavier, au noviciat des Jésuites à Rome, où les saints parurent avec le geste et l'expression des héros grecs, et où le Christ fut transformé en *Jupiter tonnant.* Quelques murmures sortirent encore de la bouche des plus arriérés; mais il convainquit tout le monde en écrivant qu'il ne fallait pas donner au Christ un visage de torticolis, ni une physionomie de père Douillet.

Dès lors il n'y eut plus de remède : car l'engouement du beau idéal grec était devenu français; et ce peuple déjà imposait sa foi au monde.

Les Italiens, qui comprennent si bien toute la vie extérieure comme la vie mystique, avaient vite excellé en ce genre, que les Français, rois du goût, en se l'appropriant, rendirent européen. Winkelmann, dans son grand ouvrage, vint déclarer

le fait accompli, et inviter la gothique Allemagne à s'y soumettre en paix. Elle le fit. Alors on crut que tout était consommé, que les derniers progrès de l'art, comme de la littérature, venaient de s'opérer.

13. Des Académies.

Pour maintenir ce glorieux *statu quo,* germaient de toutes parts les académies de beaux arts et de littérature, qui venaient donner des règles à ce qui n'en peut avoir, et couper les ailes du génie trop avides de repousser et de reprendre un vol indépendant. Louis XIV avait fondé à Rome sa fameuse académie française des beaux arts, où vingt-deux élèves émérites étaient et sont encore entretenus par l'état, pour apprendre pendant de longues années à bien répéter l'antique. L'habileté qu'ils gagnèrent peu à peu dans leur rôle, séduisit les autres nations. Chacune eut son académie, dispensatrice de la gloire, qu'elle seule s'arrogea le droit de couronner. L'humble peuple qui renonçait alors simultanément à toutes ses souverainetés, ouvrait des yeux ébahis, et s'efforçait d'être plein de joie, quand on daignait exposer à ses yeux quelques unes des productions émérites. Enfin l'académie elle-même s'aperçut que l'art était mort. Une dernière tentative fut faite pour le ranimer. Le vieil éclectisme, à son plus haut degré de perfection, se renouvela dans l'habile Mengs. Cet ouvrier vraiment étonnant posséda tous les styles; il fut Raphaël, l'Albane, le Corrège, Guido Reni; il fut tout, excepté lui-même; il eut tous les dons, excepté celui de la vie. Aussi l'illusion ne dura pas. On s'aperçut vite du mensonge qui, dans ses figures fardées, avait fait croire à la

vie ; et quand on sentit l'odeur du cadavre, le découragement fut tel que nul n'osa plus espérer du salut de la commune patrie. Pas un seul homme ne demanda sursis avant d'enterrer le mort, pour voir s'il ressusciterait. Ses funérailles furent faites ; et même à Rome, on n'osa plus parler de christianisme dans l'art. Créateur d'une école éphémère, et plus stérile encore que lui, Mengs avait abandonné l'arène à son rival, le génois Battoni. Cet autre copiste, doué d'un esprit plus philosophique, et se doutant bien que ses toiles ne pourraient lui survivre, prit le parti d'écrire au lieu de peindre, et a laissé des mémoires utiles sur l'art.

Or, avant d'en venir à ce point, l'académie française de peinture avait régné dans l'ordre suivant :

Coypel, Subleyras, Largollière, encore sérieux dans leur maniérisme ; Lebrun, Mignard, Lemoine, déjà bien plus dégradés ; Vanloo, Watteau, Boucher, ne sont plus que des courtisans. Avec ces derniers arrive le dernier degré de l'indécence. L'art ne fait plus que des portraits de femmes du grand monde ou de comédiennes au sein nu, aux pieds coquets, au port impudique, aux larges paniers ; quelquefois pour comble de ridicule avec des moutons et des houlettes. Joseph Vernet, Latour et Greuse s'efforcent de sauver au moins la dignité morale de l'art, ce qui réussit davantage à *Vien*, dont la noble vie fut une réaction contre le style de Boucher, qu'il détrôna enfin par son élève David.

V

De l'Art au dix-neuvième siècle.

Laissez toutes ces choses croître jusqu'à la moisson.
(ÉVANGILE. *Parabole de l'Ivraie et du bon grain.*)

On peut dire qu'il y a lutte en Europe entre le sens commun et l'admiration factice des amateurs. Le public cependant..... aimerait la peinture, si on ne lui offrait que des tableaux utiles.
P. DE MONTABERT. (*Traité de peinture,* tome IXe.)



b



Type Sacré du Christ enseignant et bénissant,
Statue colossale de Thorwaldsen.

1. Chute de l'art issu de la renaissance païenne.

Ce qui caractérise l'art français, ce n'est ni le sens fin et délicat du beau, ni l'exquis du sentiment; c'est l'observation juste, l'expression précise, claire, monumentale. En nous s'est incarnée la logique de la beauté : aussi sommes-nous les peintres sociaux, comme nous sommes la nation sociale. C'est nous qui formulons la foi du monde; nous ne pouvons ni précéder les temps, ni manquer aux choses quand elles sont mûres. Moins inspirés que les Italiens, mais donnant nous-mêmes le mouvement au Nord, pendant que les Allemands débutent par l'architecture, et que l'Italie s'enivre de peinture, nous ouvrons notre course par des monumens de statuaire. C'est pourquoi le seizième siècle en France n'offrit que de grands sculpteurs; mais le dix-septième eut des peintres, tous formés par Voüet, élève du Guide, et maître du divin Lesueur. Après eux vinrent Claude Lorrain et Poussin, les plus grands peintres de-

puis Raphaël. Par le premier, le christianisme, qui venait d'être exclus de la peinture monumentale, prostituée aux cours, parvint à se fraye dans le paysage une nouvelle route au cœur de l'homme. Le paysage, proprement dit, est d'origine chrétienne. Par le second, l'asservissement à l'antique fut, il est vrai, accéléré ; mais en même temps l'anachronisme de l'art du moyen âge fut détruit. Poussin est le premier qui ait traité la peinture historiquement, avec toute la précision d'un chroniqueur et d'un poète antiquaire. Il porte cette vérité jusque dans ses paysages. Aussi est-il le père du réalisme actuel. Philosophe avant tout, il eut le tort de regarder la couleur comme un luxe non nécessaire : il ne comprenait rien à la magie des teintes de Titien, de Corrège et des Flamands. Aussi toutes ses toiles ont-elles souvent l'air de bas-reliefs. Mais observateur profond, en même temps qu'homme de solitude, il a mis dans ses scènes tout le silencieux recueillement de son âme sévère et passionnée. Ses tableaux survivans auraient suffi seuls pour sauver l'art du naufrage des monarchies.

Mais, pendant que la France rétablissait ainsi par son peintre philosophe le réalisme de l'histoire, au moins en ce qui regarde l'antiquité profane, un autre peuple, plus accoutumé à la souffrance, fondait sur des bases plus larges que jamais le réalisme de la nature, ou la passion. C'était l'école flamande, couronnée par Rubens.

Jetés dans un industrialisme aride, avec une imagination ardente, les Belges cherchèrent de bonne heure à se consoler par l'art, qui fut pour eux comme un festin à la fois joyeux et grave, comme une coupe divine où l'on boit à longs traits l'oubli des tristesses présentes. Mais la prose des chansons bachiques n'avait point encore envahi ce noble banquet, lorsque Rubens parut. Alors l'école vénitienne, résumée dans Titien, Tintoretto et Véronèse, dominait l'Europe. La peinture de ce peuple,

pompeuse comme les palais de ses sénateurs, triomphante comme ses flottes dorées, exprimait le luxe de la vie et la force des citoyens; c'était comme une odyssée destinée à faire passer l'art du moyen âge aux temps modernes, comme une émanation profane de la sainte et solennelle peinture romaine. Rubens devait faire entrer l'art encore plus avant dans les joies et les douleurs de la vie. L'école ombrienne et latine avait peint l'humanité glorifiée, et toute recouverte de Dieu; c'était la transfiguration du Thabor. Avec les Flamands vint le réalisme du Calvaire, l'*ecce homo*, suant le sang et honni.

Le céleste Raphaël fut complété par Rubens, l'homme d'ici-bas, le peintre aux chairs palpitantes, élastiques, à l'âme profondément entrée dans la matière, sans cesser d'être divine. Il fut le dernier peintre d'église, et composa encore pour les autels beaucoup de tableaux à volets. Ce riche souverain de l'art flamand vivait à Anvers dans une espèce de palais romain, construit par lui-même, au sein de la gothique ville. Quand il mourut, son convoi fut celui d'un monarque. Quoiqu'il eût été grand diplomate, et plusieurs fois ambassadeur, ce n'était pas le gentilhomme, c'était le roi de la peinture qu'on honorait.

Un an après, Vandyck, l'ami de Charles Ier, mourut à Londres, où il vivait aussi en prince. Avec eux finit la grande peinture, et le règne du génie flamand.

Or, pendant qu'ils nageaient dans les richesses, Rembrandt végétait à La Haie, obscur et pauvre, et mettait le dernier sceau à une grande révolution.

Ainsi, quatre génies puissans fondaient pour l'avenir le réalisme de l'art; mais, pour qu'il pût se développer, l'art du passé devait être enseveli. Il le fut par les prosaïques Hollandais, et par ce qu'on a nommé assez improprement la peinture de genre, dont le père est David Teniers. Par la magie de son exécution,

il tua le grand style italien et français; et bientôt ses élèves dégénérés substituèrent aux gigantesques effets de clair-obscur de Rubens et de Rembrandt, la fumée des pipes, la couleur grise des tavernes bataves, la mousse argentée des pots de bière, et les bouteilles de vin du Rhin, avec leur jaune auréole. Dans les Hollandais, le génie allemand portait enfin ses fruits. Incapable de telles mesquineries, l'art français faisait la débauche plus en grand. A la cour de Louis XV et du régent, la peinture et la statuaire, pour pouvoir continuer de vivre, se faisaient courtisanes. Aux hommes blasés de cet âge de voluptés et d'agonie, il ne fallait que des chairs potelées, des nudités lascives, des regards langoureusement éteints. Qu'importe l'âme! disaient-ils; l'âme, c'est le sang; l'art n'a pas de but moral! son but est de nous faire jouir.

Il était nécessaire que Sodome fût détruite. La république française vint ouvrir le volcan des vengeances divines, dont les laves allaient inonder l'Europe. Comme la société, l'art se trouva jeté par la Providence dans une chaudière bouillonnante, où toutes les passions en délire fermentèrent confondues, pour atteindre à une sublimation nouvelle. Cette période d'efforts stériles, mais gigantesques, est ce que le monde étonné a appelé *l'art de la république et de l'empire.*

2. De l'art sous la république.

Les républicains, scellant d'un dernier sceau le sépulcre du moyen âge, trop long-temps profané par des harpies, prétendirent reconstruire l'Europe à la grecque, et la revivifier par les vertus païennes. Et un homme se trouva qui sut écrire leur

pensée sur la toile avec une étonnante énergie. David, en qui venait de se résumer l'éclectisme de Mengs, retrancha des études les Carrache et Raphaël, et devint complétement un ancien, moins la vie. Dès l'an 1785 il envoya de Rome à Paris son Serment des Horaces, immense toile qui servit comme de prélude prophétique au terrible Serment du Jeu de Paume. Bientôt suivirent les Sabines se jetant éperdues entre leurs pères et leurs époux, et où Romulus, fondateur de la première république universelle, suspend plein d'un noble courroux le javelot qu'il est prêt à lancer contre Tatius, représentant des vieux rois. Son Léonidas aux Thermopyles, se préparant au milieu de ses Spartiates nus, habillés d'un casque, à la mort pour la patrie, éleva au comble l'enthousiasme. Il y avait loin en effet des coquetteries lascives de Boucher et de Watteau à ces grandes toiles héroïques qui venaient comme par enchantement électriser une nation libre à l'heure où elle était menacée par tous les rois. Il est vrai que David n'était pas peintre; plein de mépris pour le clair-obscur et la suave harmonie des teintes, il ne comprit jamais rien à cette moitié suprême de l'art issue du Corrège et de Rembrandt, mais il sentait avec force, et dans sa peinture sculpturale il dessinait en géant. Il fut ce qu'avait été Cromwell, un de ces hardis novateurs qui détruisent avec l'énergie du destin les choses condamnées à périr, mais qui ne savent rien mettre à leur place. Au style débauché il substitua un style également faux, dont l'agitation théâtrale et la mimique furibonde nous paraissent ridicules aujourd'hui que le délire est passé.

Malgré tous ses défauts, David avait cependant fait une révolution, et fondé le règne des études sévères et consciencieuses; et la commode frivolité fut bannie. Cette école énergique, dans son orgueilleux enthousiasme, abordait sans rien craindre tout ce qu'il y avait de plus terrible dans les passions. Elle sai-

sissait par le pinceau de David l'âme de Marat, en même temps que par Messieurs Court et Lethière elle représentait la Mort de César, et le Supplice des fils de Brutus, exécutés devant leur propre père, deux grandes œuvres jumelles, qui suffiraient au panégyrique de cet âge. Mais ces mâles enfans de la république habillaient du costume et de l'appareil des anciens Grecs jusqu'à leurs héros des victoires d'Allemagne et d'Italie.

3. De la peinture sous l'Empire.

David sentait lui-même qu'il n'était qu'un moyen de transition ; il n'engageait aucun de ses élèves à l'imiter, et livrait généreusement chacun d'eux à sa propre inspiration. C'est ce qui parut d'une manière éclatante à l'exposition de 1808 où se révélèrent à la fois tous les chefs-d'œuvre de l'empire. Auprès de la vaste toile du maître représentant le couronnement de Napoléon vinrent se placer la Bataille d'Austerlitz par Gérard, celle d'Eylau par M. Gros, l'Atala de Girodet, la Justice et la Vengeance divines poursuivant le Crime, par Prud'hon. Ainsi la réaction anti-davidienne venait de commencer sous les auspices même de David.

Le tendre et mélancolique Girodet, tout en se croyant romantique, se rattachait, il est vrai, de toutes ses forces à l'ancienne école. Ses attendrissemens à contre-sens lui faisaient créer l'Endymion que Diane caresse à travers les brouillards d'Ossian, et les feuillages idylliques qu'écarte niaisement un Cupidon, et la Scène du Déluge, où, sur un rocher à pic, qui surmonte seul l'océan de la colère, une famille de cinq infortu-

nés, gravissant enlacés l'un à l'autre, retombe dans l'abîme avec l'arbre brisé qui leur servait d'échelle ; et l'âme à cette vue est près de maudire la justice comme dans le fatalisme grec. Son Bonaparte recevant les clefs de Vienne est, à la vérité, plus consolant. On voit que ce vainqueur n'a point de colère. Les suaves contours de son visage, la douce expression de ses regards disent qu'il apporte aux peuples non plus de lourdes chaînes, mais l'affranchisement désiré. Cependant tout cela est sans naturel ; encore un pas, l'ancien style mignard serait revenu. Girodet s'est perdu en étudiant la nature à travers le prisme antique, au lieu de subordonner l'antique et le souvenir à la réalité.

Prud'hon fut bien plus vrai et plus réel dans ses conceptions gracieuses et tendres. Il fut le Corrège de notre siècle. Malheureusement bien peu de choses restent de lui.

Favorisé d'une vie plus longue, Court put agir davantage sur ses contemporains. Dans sa Mort de César, il montra une inspiration puissante. Ce peuple frémissant que Marc-Antoine harangue en lui montrant la toge ensanglantée ; cette louve menaçante qui surmonte le *forum,* et qu'on dirait tombée d'un arc triomphal étrusque ; ces fiers conjurés, qui enveloppés dans leurs larges toges sénatoriales se détournent et baissent leur tête inflexible sous le courroux plébéien : ce sont là des choses élevées qui n'appartiennent à aucune école. La Scène du Déluge de M. Court est également faite pour l'avenir ; cependant, aussi bien que David, il appartient au passé. L'ardent Géricault s'approcha bien plus près de l'école réaliste actuelle.

Son Naufrage de la Méduse annonce en quelque sorte une nouvelle race d'hommes, plus puissante que toutes celles qui ont passé. C'est le prélude d'un immense avenir. Par lui le romantisme prit pied dans l'école que soutenait alors Guérin, l'inébranlable classique. On avait cru que, depuis les Grecs, il

n'était plus possible de créer des coursiers qui fussent passables sans être copiés. Les chevaux galans de Hamilton, quelque gracieux qu'ils soient, ne pouvaient donner une espérance contraire. Les chevaux de feu de Géricault vinrent prouver que l'art avait enfin triomphé de ce fougueux animal. Mais le vainqueur est emporté à la fleur de l'âge. Guérin dans son beau tableau de la Fuite de Caïn, à qui le serpent vengeur apparaît du fond d'un abîme, parmi des arbres brisés par la foudre, ramène la noblesse du coloris et des effets oubliés de clair-obscur.

Il était réservé à Gros d'ouvrir enfin largement la voie de la réforme et de l'affranchissement de l'art par ses trois chefs-d'œuvre, les Pestiférés de Jaffa, la Bataille d'Aboukir et la Bataille d'Eylau : terribles ouvrages, à la hauteur des événemens qu'ils racontent.

La Peste de Jaffa, exposée sous l'empire, et couronnée spontanément par tous les peintres réunis, annonça le géant qui devait secouer son époque, et devant qui l'avenir s'inclinerait presque comme devant l'empereur. L'immense palette de Géricault se trouvait enfin remplie ; l'art fut introduit avec toute sa solennité dans son nouvel empire historique, par la puissante création de ces colossales figures de Francs et d'Orientaux confondus, plus grands que leur misère sans bornes et que vient consoler l'empereur du siècle en les touchant de ses mains, comme si sa puissance commandait même aux fléaux.

Le tableau de la Peste de Jaffa restera la gloire de la France impériale. Celui de la Bataille d'Aboukir, où Murat s'élance, pareil à l'aigle de Jupiter, sur les terribles Mamelouks qui fuient avec des visages encore effrayans, indique vraiment la grande nation. Sur cette terre des pyramides règne une terreur tout orientale. Et voyez, dans la Bataille d'Eylau, comme il est devenu doux avec la victoire l'inflexible

empereur ; comme il calme et fait cesser la mêlée, et comment le vaincus même l'admirent et le chérissent ! Rien dans tout cela n'annoncent le repos de la société assise, rien n'y est beau selon l'antique, et pourtant il n'y a pas un de ces regards qui ne nous émeuve jusqu'au fond de l'âme. Au moment où il ravit audacieusement le feu du ciel, pour créer des êtres nouveaux, Prométhée ne peut être calme.

Réconciliant la réforme avec l'antique, le sévère classique Gérard rendit à la forme ce repos de la beauté et cette régularité de dessin que les ouvrages brûlans de la jeunesse de Gros avaient commencé à lui faire perdre. Sa Bataille d'Austerlitz, vaste et magnifique toile, que domine Napoléon à qui l'on vient annoncer que les ennemis sont en déroute, est d'une pureté d'expression digne du seizième siècle, en même temps qu'elle est remplie d'audace et de force. Quelques années après, en 1817, parut la superbe Entrée d'Henri IV à Paris, pour célébrer celle de Louis XVIII. Quel éclat ! comme tout y est brillant et vit ! Mais si dans la première toile bouillonnaient encore les derniers élans du patriotisme républicain, aux expressions heurtées et menaçantes, dans celle-ci la peinture, en quelque sorte pacifiée, revient aux belles poses de cour et de monarchie, aux groupes harmonieux et obéissans. C'est la joie et le repos des dieux ramenés par Bacchus dans l'Olympe après la défaite des Titans, dont on devine les combats sur les ardens visages des canonniers de l'autre toile. Placées au Louvre en face l'une de l'autre, expression de deux mondes, elles se regardent comme pour se mesurer, et le spectateur incertain ne sait dans son admiration à qui décerner la couronne.

4. De la sculpture sous l'Empire.

Bien qu'avec plus de lenteur, la statuaire suivait aussi le mouvement progressif. Dès l'an 1787, le vénitien Canova avait proclamé l'époque nouvelle en dévoilant à Rome dans l'église des Saints-Apôtres son grand mausolée de Ganganelli, tout en marbre blanc, couronné de la statue du pontife; aux pieds sont toujours, il est vrai, les deux vertus obligées dans de pareils monumens; mais du moins les mignardises du style berninien étaient finies. Coyzevox et son école venaient d'expirer; l'art retournait par ce mausolée à l'étude sérieuse de l'antique. L'admiration fut encore bien plus grande quand parut à Saint-Pierre de Rome le tombeau du pape Rezzonico, représenté à genoux devant la croix que tient la religion, au dessus d'un génie funèbre nu, qui éteint mélancoliquement son flambeau. Des animaux comme les deux lions gardiens de ce sépulcre, dont l'un dort et l'autre rugit, n'avaient point paru dans l'art depuis des siècles. Après ces grands ouvrages, le tombeau de Christine à Vienne, malgré ce génie tout nu qui semble greloter de froid et les draperies de ces muses qui se collent sur leurs membres comme si elles étaient mouillées, est néanmoins comme ensemble une belle œuvre. Ce cortége, entrant dans la pyramide funèbre, est plein d'une silencieuse douleur. Ce mendiant surtout, quelle mort vivante! comme il souffre de survivre à sa bienfaitrice. Bernini n'a jamais fait rien de semblable. Déjà l'on pressent dans cette tête un réveil du christianisme. Malgré le conventionnel antique et païen qui étouffe encore la passion réaliste ou chrétienne dans ces divers

monumens, le faux goût du dix-huitième siècle se trouva pourtant vaincu.

Malheureusement Canova était sans originalité. Sa pauvreté d'imagination et sa sensibilité extrême l'entraînèrent à copier ce qu'il y avait de plus voluptueux dans l'antique. Ses nombreux groupes de Psyché et l'Amour en diverses poses, ses trois Grâces, ses Vénus et ses Nymphes expriment la molle tendance de son génie bien mieux que les statues héroïques qu'il fut obligé de faire à la sollicitation de l'empereur, et dans lesquelles il revient partout malgré lui à la volupté de ses nus. Hercule et Lycas, Thésée et le Centaure, Ajax, les deux Pugilistes, s'efforcent en vain d'être énergiques et mâles. Canova était le sculpteur de la femme. Aussi excella-t-il dans la représentation des princesses de la famille impériale. Comme mollesse de contours et séduction sensuelle, il n'y a rien de comparable. Il a eu le plaisir de voir ses statues mises au Vatican parmi les chefs-d'œuvre des Hellènes; et quand l'Apollon du Belvédère partit pour se rendre au Louvre, Rome crut être dignement récompensée de sa perte, par le Persée du Vénitien. Répondant comme Bernini aux besoins d'une sensualité, seulement plus raffinée, Canova devait être nommé comme lui un Phidias, par un âge de chair et de sang. Paraissant aujourd'hui pour la première fois, il aurait d'autres destinées.

Cependant, si l'on excepte ce Grec ressuscité du temps de la décadence adrienne, qui serait peut-être devenu chrétien loin de la cour, il n'y a pas dans toute la durée de l'empire un homme qu'on puisse nommer sculpteur. L'activité de la France d'alors se résume à peu près en trois noms, dont le principal est Chaudet, avec sa statue de l'enfance d'OEdipe qui ne manque pas de mérite, et où l'on trouve même une certaine force d'expression qui manque aux copies antiques de Canova; mais ce talent réel mourut à la fleur de l'âge. Puis viennent Bosio, l'homme

aux colosses, et Cartellier, avec ses bas-reliefs triomphaux. Or, pendant ce temps, un homme doué d'un véritable génie s'en allait obscurément au tombeau; c'était John Flaxmann.

Ce Shakspeare manqué de la sculpture fut, il est vrai, trop anguleux pour rendre agréables à l'œil ses originales conceptions, et commencer contre Canova une réaction. Et ainsi l'un des plus grands poëtes modernes partit de ce monde, abreuvé de dédains; mais il laissait à l'avenir les esquisses de ses deux cycles de bas-reliefs, d'après Homère et le Dante, germe grandiose d'une sculpture nouvelle.

Bien au-dessous de lui est le danois Thorwaldsen, qui, après la mort de Canova, arrivée en 1822, se leva soudain comme un de ces soleils levans qu'on voit à la fin de l'hiver briller sur les neiges sans donner de chaleur. Pourtant il commença décidément la réaction spiritualiste. Ce Scandinave, au manteau romain, fut le contraire de son maître Canova; il échoue constamment dans le détail des draperies et dans l'exécution des formes qui demandent de la mollesse et de la grâce; mais il excelle dans le grandiose et les effets d'ensemble. Ses douze colosses des apôtres dans la cathédrale de Copenhague, au milieu desquels s'avance le Christ, disant: *la paix soit avec vous!* sont généralement regardés comme ce qu'il a fait de plus puissant. A la vérité, l'expression leur manque; mais outre que ce sont des colosses de cathédrales, destinés à rendre sensible l'idée du repos divin, il est évident qu'enchaîné par l'imitation antique, Thorwaldsen est resté dans le caractère, sans songer même qu'il faut atteindre à la passion. Parmi ses nombreux bas-reliefs mythologiques, qui ont au moins le mérite d'avoir mis fin, par leur majestueuse simplicité, à cette sculpture aux mille plans et dégradations d'ombre, qui, esclave de la peinture, ne visait qu'aux effets de perspective, ses admirateurs exaltent surtout, comme idéal grandiose et tranquille, l'entrée

d'Alexandre à Babylone. Mais on a eu beau faire, il est tombé comme son maître, qui disait déjà de lui, dès l'origine : C'est un génie du Nord, il n'a pas d'amour. La postérité a confirmé cette profonde parole. Thorwaldsen n'est plus regardé, même en Allemagne, que comme un habile faiseur, qui a très bien répété l'antique sans savoir lui donner la vie.

Le public allemand semble avoir été plus heureux en présentant au monde son nouveau protégé, Danneker de Stuttgard, et le proclamant son Phidias. Mais ce nouveau roi de la sculpture du Nord n'est guère plus naturel ni vivant que Thorwaldsen.

Son fameux Christ, sculpté tel qu'il lui avait souvent apparu en rêve, et pour lequel il faisait venir de petits enfans, afin de s'assurer s'ils reconnaîtraient le divin médiateur, est encore moins chrétien que celui de Thorwaldsen ; car il se rattache moins au type traditionnel. Vouloir, après dix-huit siècles, changer le type d'amour et de sacrifice, c'est s'y prendre trop tard. Pourtant on dit que ce bon vieillard, âgé de près de quatre-vingts ans, adore presque sa création, et fonde sur cette statue son principal espoir d'immortalité ici-bas. Mais son véritable chef-d'œuvre semble devoir rester la magnifique Ariane de Francfort, sur le Mein, au musée Bethman. La nymphe, couronnée de pampres et consolée par Bacchus de l'abandon de Thésée, se penche, assise sur la croupe d'une panthère et déjà rayonne de l'immortalité de l'Olympe qui l'attend. C'est l'une des plus gracieuses bacchantes que l'art ait faites. Mais quand même elle serait digne de l'antiquité, à quoi bon ?

En peinture, le nord protestant est encore moins heureux. La Prusse reconnaît comme premier moteur de la révolution artistique, accomplie dans son sein, Carstens, qui, venu de Silésie à Rome, en 1792, y commença, dit-on, une réaction obscure, qu'étouffa la gloire de David. Au reste, ennemi des

sujets chrétiens, malgré toute son imagination, Carstens ne peignit que dans le goût grec et des scèneshomériques; dessinant avec peu d'exactitude, ayant peu de relief dans ses teintes, le prétendu régénérateur de l'art en Prusse, malgré une originalité incontestable, n'a rien laissé de durable. Manquant du sens de la couleur, faible dans la peinture à l'huile, il aurait pu réussir dans la fresque, si son extrême misère n'avait empêché les Mécènes de jeter leur attention sur lui.

Enfin, Schick vint de Stuttgard à Rome, en 1803. Formé par David, sous lequel il avait long-temps étudié à Paris, vrai Allemand pour la patience de ses détails, il s'inspira en même temps de la Bible et de l'Iliade, peignit David jouant devant Saül, et des scènes de vie champêtre. Son Apollon, parmi des bergers, au palais de Stuttgard, est son œuvre principale. Il y a symbolisé à la manière grecque la première apparition de la poésie parmi les hommes, et les impressions diverses qu'elle produit sur les âges, le sexe, les caractères. C'est peint avec un sentiment intime et une profonde science de la beauté antique.

Mais élève de David, Schick n'égala point son maître; doué comme lui d'une grande justesse de dessin, il n'en fit rien surgir de grand; bien qu'à l'exemple des anciens Grecs, il exprimât parfaitement le caractère, cependant, comme son maître, il se plaignait sans cesse de l'étude du modèle, et son coloris sans joie et sans clarté, penchait à un symbolisme anti-naturel. Aussi, obligé de faire des portraits, échoua-t-il dans la plupart, de l'aveu des Allemands même. Ses paysages en petit nombre sont des scènes idéales, où il encourt le même reproche que dans ses tableaux d'histoire, celui de n'avoir pas assez étudié la nature. Cet humble chef d'école mourut en 1812. En lui était renfermé, encore informe, le germe de l'Allemagne future. Le moyen âge était déjà l'objet de son culte, mais

il le voulait enveloppé de la forme grecque. Ses élèves commencèrent donc de toutes parts à revêtir cette forme passée du costume gothique aussi passé qu'elle. L'art, entre leurs mains, ne fit que changer de masque; il resta idéal, exagéré, froid, comme sous la domination française.

Ce qui paraît distinguer l'école allemande actuelle de la réforme davidienne, c'est une tendance plus déclarée pour l'ancien idéal hellénique, tandis que David s'était concentré davantage dans la mâle beauté romaine, plus appropriée aux besoins de son temps.

5. De l'architecture impériale et de la réaction allemande.

Quant à l'architecture, il est plus difficile d'en dire quelque chose, car elle est bien plus profondément déchue.

Cependant, pour elle, le dix-neuvième siècle s'était également ouvert par une critique sérieuse des abus de l'âge précédent, et par des études plus approfondies sur les monumens antiques de la Grèce et des deux Siciles, qui, dessinés sous toutes leurs faces avec une exactitude encore inconnue, par Dodwell, Stuart, Brevett, et les plus savans voyageurs anglais, devaient faire présager un meilleur avenir. Les énormes travaux de l'expédition d'Égypte par les savans français, étaient surtout de nature à donner les plus vives espérances. Mais la science rationnelle ne remplace point l'inspiration. L'âge napoléonien, en architecture, malgré ses gigantesques entreprises, ne fut que la prolongation d'un éclectisme déjà usé, qui, tâchant de se faire tout à tous, cherchait déjà à mêler le grec et l'égyptien, le style gothique et celui de la renaissance, comme on l'a

depuis exécuté plus en grand. Mais du moins il y eut dans les masses une certaine majesté qui nous paraît aujourd'hui comme un reflet de l'empereur. L'arc triomphal du Simplon, couronne de cette route merveilleuse, creusée dans les entrailles même des Alpes, et qu'Annibal eût à peine supposée possible, et la colonne Vendôme, par Denon, attesteront à jamais une volonté forte.

A Denon, le principal promoteur de cette architecture monumentale, succédèrent Fontaine et Guénépin. Le maître d'alors eut la faiblesse, après avoir achevé le fronton principal de la colonnade du Louvre, d'y faire représenter par Lemot, dans un vaste bas-relief, les muses lui rendant hommage, et Clio écrivant sur un cippe, surmonté du buste du héros : Napoléon-le-Grand a terminé le Louvre. Il eût été bien plus grand en ne s'efforçant pas de rattacher à son règne ce monument de la grandeur d'un autre âge. Cependant, il y avait parmi les architectes un élan d'énergie : le style frisé et fashionable du dernier siècle s'écroulait devant un style grave, résultat des fouilles étrusques et des études sur Herculanum et Pompeia. L'arc triomphal du Carrousel, que couronnèrent les chevaux des victoires, modelé sur l'arc de Septime-Sévère, mais plus majestueux que l'original, recevait dignement le Charlemagne des Tuileries, quand il revenait de ses expéditions lointaines. Son énergie se communiquait au monde : la mollesse italienne avait repris du nerf, l'Allemagne suivait lentement la marche des peuples du midi. Enfin, Schinkel, à Berlin, bâtit, d'après les dessins antiques, le musée royal et le théâtre. Kleuze commence, à Munich, la glyptothèque, belle de sa simplicité. Carlsruhe semble vouloir se transformer en villa romaine. Quant à l'Autriche, elle reste fidèlement dans son immobilité héréditaire.

Napoléon tombé, ses monumens se continuent. La rue de

Rivoli se prolonge, le frontispice de la chambre des députés se dresse comme celui du temple de Jupiter-Stator, la bourse se ferme; enfin, l'arc de l'Etoile touche à son terme. Mais cette architecture pseudo-romaine, informe et uniforme, va de plus en plus s'amoindrissant. La restauration nous donne des chemins de fer au lieu des routes impériales; des ponts de fer à la suite des ponts d'Austerlitz et de la Concorde. Si l'architecture y perd, la commodité y gagne. De nouvelles routes s'ouvrent ainsi à l'art, forcé de se faire de plus en plus utile, c'est-à-dire, en définitive, moral. Enfin le pont léger et gracieux du Carrousel, par M. Polonceau, enjambant la Seine, sur les anneaux de fonte dont sont garnis les tympans de chaque arche, est le dernier progrès et embellissement de cette architecture des ponts de fer.

La Madeleine elle-même s'achève; les façades triangulaires et les portiques à rangées de colonnades extérieures, qui avaient manqué jusqu'ici, viennent compléter chez nous l'architecture grecque. Non seulement la Madeleine et l'église de Lorette, mais encore le majestueux Saint-Eustache, ce bizarre chef-d'œuvre de la renaissance, reçoivent leurs frontons helléniques.

Tout cela est au moins de l'activité, mais est-ce bien de l'art? Y a-t-il là beaucoup plus que du métier? Les décorateurs du Paris de Napoléon, MM. Fontaine et Percier, règnent toujours. En vain, depuis 1830, les architectes de l'état, MM. Duban et Labrouste, rêvent, dit-on, une architecture nationale. Elle est encore dans leur cerveau; et M. Chenavard, qui ne nous donne guère, hélas! que des copies de la renaissance, demeure l'unique représentant du mouvement en architecture.

Bien plus savantes et fructueuses s'étendent, depuis longues années, les recherches des architectes d'outre-Rhin. Embrassant à la fois le moyen âge et la Grèce, reconstruisant le dôme

de Cologne et le château de Marienbourg en même temps que les Propylées et le Parthenon, ils sont sur la voie d'une large régénération de l'architecture, si leurs gouvernemens n'y viennent pas mettre des entraves. Commencé par Sulpice Boisserée, Stieglitz, Vonder Hagen, Hirt, Mœller, Quaglio, ce grand mouvement deviendra de plus en plus imposant, pourvu qu'il ne se contente pas de refaire des temples d'Egine et de Phigalie, et des chapelles bysantines ou gothiques.

Du reste, si l'architecture peut être sauvée d'une longue décadence, tout semble pronostiquer qu'elle va l'être par l'Allemagne.

C'est que cet art dépend de la science mathématique plus qu'aucun autre, et cette science musicale du calcul et des nombres est germanique ; mais dans la peinture et la statuaire, la France soutient plus que jamais sa suprématie, et combat pour l'avenir. Car si dans la musique et l'architecture, il suffit du sentiment intime et du tact de l'harmonie intelligible, parce qu'au fond ni l'un ni l'autre de ces arts n'est l'imitation rigoureuse de la nature, dans la peinture, au contraire, il faut le sentiment vif de la forme extérieure et palpable.

6. De la peinture et de la sculpture contemporaines en France. Retour au réalisme de la nature.

Deux choses ont tué l'art : l'abandon des types chrétiens et la servile imitation de l'antique. Ainsi deux choses pourront le régénérer, l'hymen complet de l'artiste avec la nature et le retour aux types sacrés de l'histoire.

L'empire avait eu des arts, expressions fidèles de son ordre

social. David, Canova, Talma, l'empereur nous apparaissent aujourd'hui comme des frères, différens de goûts et de force, mais bien unis. Cependant 1815 était venu changer l'univers et la fortune : la réforme de Géricault ayant refoulé celle de David, marchait alors triomphante avec Gérard et Gros. Malheureusement trop fidèles à leurs ressouvenirs classiques, ils parurent un instant trahir la cause du progrès, le mouvement du siècle les dépassa, et ce nouveau fleuve de l'art qui s'était déroulé si magnifiquement historique, vit troubler la limpidité de ses ondes par des génies étrangers à l'étude de l'antique.

Eugène Delacroix, le Victor Hugo de la peinture, vint révéler un monde inconnu et des effets prodigieux qu'on avait dû croire jusqu'ici inaccessibles au pinceau. Son Christ au mont des Oliviers, sa Liberté, son Justinien, son évêque de Liége grave et résigné parmi les soldats ivres-morts qui le gardent et l'insultent en tenant leurs filles de joie, sont des abus de génie dont l'énergie étonne. Le massacre de Scio, épouvantable scène, semble avoir été fait par un Titan qui se jouait avec le pinceau. Le tableau de Virgile et du Dante passant le Styx dans la barque infernale, entourée d'une troupe d'âmes florentines plongées dans l'étang de soufre, fait frissonner de respect pour les deux grands poètes, et de pitié pour ces êtres dont chaque fibre est une lamentation. Il semble qu'on rêve, et qu'on sente près de soi ces ombres si agitées dans leur éternel silence, si ténébreuses dans cette atmosphère enflammée. Ce Sardanapale s'étendant sur son bûcher, parmi ses femmes échevelées et nues, et ses chevaux qui hennissent dans les flammes, est à la vérité une débauche de couleur, mais dont le réalisme nous effraye. Ce roi qui, rassasié de plaisirs, se couche dans son lit de feu et meurt comme on s'endort, est d'une horrible vérité. La liberté guidant le peuple en juillet vers une barricade fumante, où se précipitent des enfans, où tombent des vieil-

lards et des femmes, est le plus énergique des ouvrages de ce genre. L'ensemble n'a rien de beau, c'est même laid et douloureux, on dirait un feu d'enfer pleuvant sur cette multitude acharnée. Mais tout est vivant, tout se rue. C'est la chute d'une société.

Delacroix est comme le peintre universel de la nature. Chacun de ses tableaux développe un caractère neuf, chacun d'eux est un prodige de verve et de couleur : mais où va tout ce dévergondage de pinceau ? Le résultat futur est encore caché ; la conséquence actuelle est une armée d'imitateurs maladroits, fanatiques du laid, qui méprisant toutes les études techniques, croient pouvoir créer, comme Dieu, d'un souffle.

Eugène Delacroix dans son Christ de 1835, a déjà été bien moins heureux que par le passé. Dans ce petit tableau, le Sauveur laisse tomber misérablement une tête morte, où pas un trait n'est divin, malgré l'admirable coloris de l'ensemble. Le mauvais larron qui se tortille est ridicule dans cette scène grave. Les soldats qui blasphèment sont mieux que la Madeleine moitié nue et indécemment couchée, et mieux que le saint Jean bien-aimé qui semble un gros porte-faix. Aussi pourquoi ce grand peintre, qui ne comprend pas le respect pour la tradition sacrée, va-t-il s'attaquer à la mort du juste, à cette agonie où tout est calme, où rien n'est reproche ni malédiction ?

Delacroix représente la liberté chrétienne, encore dans toute l'effervescence du combat d'affranchissement, protestant dans l'art contre la servitude des réglemens antiques, et dépassant le but pour mieux l'atteindre. Plus tard, quand la bonne cause aura complétement vaincu, il reviendra de lui-même à la modération, et reconnaîtra que l'art chrétien a aussi ses règles et ses types, qui, pour être plus larges et plus libres que ceux de l'antiquité, n'en sont pas moins sacrés.

Pendant ce temps un autre génie, visant au même but quoique par une route bien différente, démolissait sans pitié tout l'échafaudage héroïque de l'école impériale : Horace Vernet, varié comme un Protée, riche de couleur comme une fée d'Orient, immolait tous ces dons à la peinture prosaïque et bourgeoise, et rabattait vers la terre le vol de l'aigle nouveau. Cet homme va quelquefois jusqu'à nous menacer d'un véritable matérialisme. Son Raphaël montant au Vatican entouré de ses nombreux élèves, comme l'est un roi de sa cour, et disant d'un air moqueur à Michel-Ange qui descend de la chapelle Sixtine, tenant encore la palette du Jugement dernier, « qu'il marche seul comme le bourreau, » est-ce là un sujet digne d'une aussi grande toile, quand même l'histoire en serait authentique? reconnaît-on bien dans cette entrevue et dans ces paroles la dignité des deux grands chefs de l'art chrétien, quelque gracieuses que soient les jeunes paysannes du désert, assises au bas des *Loges*, avec leurs vieilles mères et leurs petits enfans ?

Une seule fois Vernet a réussi à dramatiser une action, encore n'est-ce qu'à la manière antique, c'est-à-dire en cachant tous les détails du sujet. Son massacre des Janissaires est véritablement imposant. Pendant qu'on égorge par ses ordres sa garde dans le vieux fort crénelé et pantelant, qui fume sous les coups du canon, le pacha, sombre et calme, tient à la bouche sa longue pipe et son lion dort à ses côtés. Tout est majesté et repos oriental dans ces deux superbes êtres. Le despote, assis sous un magnifique dais, que tiennent deux gardes debout, aux regards effrayans d'énergie, semble la fatalité incarnée, pesant sur l'Asie esclave. Quelques janissaires, échappés du carnage, viennent du fond du tableau expirer sans fracas non loin du trône. C'est le seul épisode qui indique le grand événement, et qui remue un peu cette formidable immobilité.

Mais dans ses autres tableaux, Vernet retombe à la prose. Son Louis-Philippe arrivant en juillet au Palais Royal, ne semble-t-il pas un riche marchand parmi ses pareils? Cependant tout est mouvement et vie sur cette vaste toile. Dans sa prise de Bonne par les Français de l'armée d'Alger, qu'y a-t-il autre chose que la vue admirable d'une forteresse d'Afrique, gardée par des Arabes d'une étonnante vérité d'expression et de costume ; mais où est le drame ? s'il y en a un, on ne peut guère l'intituler autrement que : distribution de pain aux beaux canonniers maures.

Cette jolie servante arabe, qu'il appelle Rebecca, présentant à boire avec une naïveté inimitable à un chamelier qui a grand soif, et qu'on prétend Eliézer, est-ce là une scène de l'Ancien-Testament ou de l'Arabie en 1830?

Et cette Judith avec Holopherne, espèce de fille de joie qui vient d'enivrer un vieux soldat pour le tuer ensuite, n'est-ce pas dénaturer l'histoire et la tradition sacrée, et profaner ce qu'il y a de plus saint parmi les hommes?

Ce grand talent, digne héritier de trois générations de gloire, semble par momens vouloir être l'athée de la peinture. Pourquoi se jette-t-il dans les sujets religieux? Des scènes de bivouac, des soldats buvant sur les affûts de leurs canons, des scheiks du désert sous leurs tentes, voilà les sujets dans lesquels il est puissant.

Vernet et Delacroix, placés en quelque sorte aux deux extrémités de l'arène, laissaient donc entre eux un large espace, celui qu'occupe la nature poétique sans trivialité, noble et sévère dans sa beauté, sans inclination à l'horrible. Le pur et brillant Paul Delaroche vint s'emparer de ce milieu vacant. Bien moins poète que Delacroix, la plus grande partie de son génie se compose de patience et d'études, mais d'études originales, vivantes. Sérieux dans son naturalisme aux mille cou-

leurs, comme le peuple dans sa vie joyeuse et grave, il est le peintre de la multitude.

Son fameux Cromwell de 1831, soulevant, pour s'assurer si son rival est bien mort, le couvercle de la bière où gît Charles Ier, dans une chambre lugubre, sans cierges, ni gardes, aux volets à demi fermés, a, si l'on veut, quelque chose de lourd et de commun; mais rien du moins n'y est exagéré. C'est le drame populaire qui se joue dans toute sa grandeur, simple et réaliste. Ce beau cercueil de velours, emblème des pompes féodales mourantes, contraste bien avec le froid aplomb de cet homme du peuple qui semble dans sa rêverie profonde ne pouvoir encore comprendre sa souveraineté, et se tient immobile et fasciné près du royal cadavre comme une statue de mausolée. On sent qu'il vient de se jouer dans le monde une tragédie terrible, et qu'on en a devant les yeux le dénouement. Le Richelieu tremblant la fièvre sous la pourpre et l'éclat souverain, et traînant à la remorque le jeune Cinq-Mars, encore tout brillant de poésie chevaleresque, dans une barque tendue de noir attachée à la chaloupe triomphante du vieux cardinal, quoique simple tableau de chevalet, est un autre drame non moins énergique dans sa réalité. Un beau soleil couchant éclaire de ses derniers rayons les mélancoliques rives du Rhône. L'aristocratie va mourir. Dans le Mazarin expirant sur un lit de damas entouré de diplomates au regard rusé et prudent, et des belles dames de la grande cour qui chuchottent insouciantes, demandant de temps à autre si le ministre n'est pas mort, on voit la royauté de Louis XIV, déjà malade, près de s'ensevelir dans son propre triomphe. Nul de ces courtisans ne songe au Mazarin, si ce n'est une jeune nièce qui en héritera, les autres attendent la fin pour le laisser seul à l'ensevelisseur, et aller vite saluer l'astre nouveau.

Bien moins heureuse est sa Jane Gray, qui dans une salle

gothique, tendue de noir, les yeux bandés, le sein à moitié découvert, et condamnée à mourir à 17 ans, cherche de sa main tâtonnante le billot de l'exécution, tandis que le bourreau, les manches retroussées, tient sa hache, et que derrière lui le cercueil ouvert attend déjà sa proie. Ici commence l'horrible dans le génie de Delaroche. En vain ce vieux ministre anglican, en vain la fidèle suivante, presque évanouie au pied d'une colonne, sont abîmés de douleur : l'attendrissement ne vient pas dans l'âme du spectateur; car il s'aperçoit qu'on a voulu violer sa sensibilité.

Dans son Galilée, réprouvé par l'inquisition, tableau de quelques pouces (1834), Delaroche est bien plus vrai. Le savant sous un rayon de soleil, étudiant un globe avec son compas, et s'écriant : « Pourtant elle tourne ! » est admirable comme finesse d'exécution flamande. Dans son assassinat du duc de Guise (1835), malgré l'admirable architecture de cette salle de la renaissance, ce beau lustre, ce magnifique lit ducal, ce roi faible et cruel qui, dans un costume galant, entr'ouvre timidement la porte pour voir à la dérobée son héroïque rival étendu, le grand artiste est tombé au rang de peintre de genre. Excepté les jambes démesurément longues du formidable duc, tout est exact, mais froid.

Attendons l'avenir. Des études profondes sur des monumens plus chrétiens que ceux du seizième siècle, ramèneront Delaroche triomphant d'Italie. Et l'on verra si tout était fini. D'ailleurs quand Delaroche, Vernet et Delacroix s'éteindraient, leurs nombreux rivaux ne s'éteindront pas.

Le mystique Scheffer, fils aîné du Dante et de Goëthe, profond comme le nord dans sa pensée, tendre et délicat dans son amour comme le midi, n'est encore qu'à l'aurore de son talent. En lui tout est poésie et spontanéité.

Sa Marguerite à l'église, à genoux devant un prie-dieu con-

tre lequel elle appuie convulsivement sa tête, exprime toute notre époque. Pendant que derrière elle une autre jeune fille, fleur qui semble n'être pas encore éclose, prie candide comme un ange, et qu'auprès d'elle une bonne vieille, plongée dans un saint recueillement, écoute la messe du prêtre officiant à l'autel, l'amante de Faust, les bras pendans, les mains jointes et contractées, pareille à l'amour en lutte avec la science sceptique, succombe au combat de désespoir engagé dans son âme.

Bien différente, quoique non moins profonde, sa Francesca de Rimini de 1835 est comme une invasion audacieuse du pinceau dans le domaine de la poésie. Dante, le dur Gibelin des républiques, aux traits heurtés et résistans sous son capuchon brun, prend de sa forte main la main délicate de Virgile, le poète couronné de lauriers, qui, dans sa Didon s'immolant pour ce qu'elle aime, avait pressenti l'amour chrétien; et il le mène dans les limbes nouveaux pour voir l'accomplissement de ses pressentimens. Deux amans y expient l'un pour l'autre, et s'aiment douloureusement dans des ténèbres ardentes. Le vieux proscrit de l'Arno raconte au mélancolique chantre de Parthénope comment Paolo lisait à Francesca dans Lancelot du Lac les amours des chevaliers d'autrefois, et comment un jour ils s'aimèrent aussi, et depuis ils ne lurent pas davantage. Maintenant ces deux ombres, flagellées par la vengeance divine, voltigent au dessus des plaines désolées, qu'il leur faut parcourir dans une longue pénitence. Le vent de la sainte colère qui durera tant de siècles, les pousse comme un nuage vide, il souffle dans les cheveux épars de Francesca et enfle tristement le linceul de Paolo; il a bien le désespoir amer de l'homme qui n'a pu venger son amante, ni la sauver du trépas subi à cause de lui; et l'amante est bien la femme résignée, d'autant plus tendre et caressante qu'elle souffre davantage. Tous deux sont encore

enlacés, comme quand l'épée jalouse de Malatesta les transperça tous deux. Mais le dénouement de l'épisode, dans la *Comédie divine*, n'a pas été rendu et ne pouvait l'être : le tendre Virgile à cette vue, dit le Toscan, pleurait si fort que je défaillis tant j'avais de pitié au cœur, et tombai comme un cadavre. C'est l'inconvénient qui se présentera toujours quand on demandera à un art plus qu'il ne peut donner.

Mais deux autres tableaux de Scheffer, d'une beauté bien plus frappante, bien plus pitturale, sont les femmes souliotes, échevelées, levant les mains au ciel, et prêtes à se précipiter du haut de la montagne plutôt que d'être déshonorées par leurs vainqueurs brutaux ; et le vieux comte de Wurtemberg, dit le larmoyeur, pleurant seul dans sa tente sur le corps mort de son fils, pendant que dans le lointain des bandes de soldats se réjouissent de leur victoire. La douleur dans ces deux tableaux est d'une vérité déchirante, sans manquer pour cela de noblesse. L'armure féodale du comte et de son fils est du véritable acier broyé dans le choc des batailles. On est étonné de voir à quel degré la maigreur et les chétives draperies d'outre-Rhin ont disparu de son pinceau. Pourvu qu'il achève d'oublier Holbein et ses premiers modèles allemands, et qu'il devienne français et lui-même, Scheffer occupera bientôt l'une des premières places dans l'art. Mais son coloris, trop souvent vague, indécis, éteint, est bien loin encore du style de Rembrandt vers lequel il gravite. En outre il lui manque une foi positive. Le doute meurt de toutes parts ; ses fameuses gravures du Faust, la bible de ceux qui n'en ont plus, ont bien pu lui donner une popularité passagère ; mais aujourd'hui le règne de cette poésie est passé.

Bien différent de ce peintre du sentiment intime, Schnetz, l'homme du midi, fondu tout entier dans la nature extérieure, semble un vieux Sabin du temps de Virgile, qui renaîtrait

christianisé. Ce talent, d'une clarté toute romaine unie à la vivacité toute française, est admirable à Saint-Étienne-du-Mont, dans son grand tableau de la Madone consolatrice des affligés, entourée de dons votifs et de couronnes de fleurs, et au bas de laquelle gît un pauvre jeune malade soutenu par sa mère; ce père à genoux derrière son fils étend les mains vers la Vierge avec un regard si ardent d'espérance, que sa rude figure de montagnard en devient rayonnante de douceur. C'est un chef-d'œuvre de sentiment chrétien. Son grand tableau de l'inondation du Tibre, avec le groupe de l'homme emportant sur ses épaules sa vieille mère et suivi de sa femme et de son fils, qui mettent enfin le pied sur la rive opposée, est plein de vérité et de verve. Schnetz dédaigne notre tourbillon social, et il fait bien. Il vit fier et pauvre dans sa solitude de Rome, au milieu de ses Translévérins. Poussin et Lesueur vivaient aussi eux loin du monde, dans un hymen intime avec la nature; et quoique pauvres coloristes, ils ont éclipsé les Jouvenet et les Lebrun.

Quelques nobles débris de l'armée de David ont même été entraînés par le flot du siècle, et ont produit de belles choses dans le nouveau style réaliste. Tel est le Richelieu mourant qui donne son palais à l'indifférent Louis XIII, parfait résumé des ingratitudes royales, et dans lequel M. Drolling s'est surpassé lui-même. Quelle longue chaîne d'espérances trompées se déroule sur cette grande figure agonisante!

Le dernier reflet du classique, déjà romantisé, comme on disait naguère encore, est offert par M. Sigalon dans sa vision de saint Jérôme, étendu sur le sable de son désert, où il se tord épouvanté sous la longue trompette de l'ange du jugement. L'étude anatomique y est d'une audace *michelangesque*, le raccourci de l'ange à gauche du tableau étonne à la fois comme technique et comme expression terrible. Il est tout simple

que les oreilles de saint Jérôme tintent sous une telle fanfare.

Vues de loin, les figures de Sigalon font relief sur la toile, tant leur modelé est énergique et précis : témoin sa Courtisane vénitienne du Luxembourg.

Ainsi il y a chez nous depuis dix ans un incontestable progrès. Les coloristes, héritiers de plus en plus complets des Flamands et des Vénitiens, se trouvent avoir remplacé les dessinateurs davidiens, dont il reste à peine quelques débris. De plus, après avoir balancé long-temps entre la liberté et le conventionnel, entre la réalité passionnée et la passive mythologie, l'art de la restauration aux approches de 1830, a enfin abouti aux drames plus sérieux de l'histoire nationale.

La chute de Gros en fournit une preuve éclatante. « Quand Titien eut perdu son génie, dit à ce sujet la *Revue de Paris*, il trouva ses premiers tableaux mauvais et voulut les corriger. Ses élèves ne pouvant le détourner d'un pareil dessein eurent soin de lui donner des couleurs à l'huile d'olive, que l'on pût laver ensuite. » Dans son dégoût pour les académies et les sujets mythologiques, le public injuste a désiré qu'on pût faire la même chose pour l'Hercule colossal faisant tranquillement dévorer Diomède par ses propres chevaux. Sans doute c'est bien froid auprès des pestiférés de Jaffa. Et cependant comme étude d'atelier, Gros de sa main mourante a fait encore un chef-d'œuvre. Quelle anatomie ! quels nus, quels raccourcis ! comme tout ressort de la toile ! les morceaux de ce char brisé vont se détacher. Comme ces chevaux sont dévorans !

Il n'a manqué au Diomède que le tort d'être venu dix ans trop tard pour révolutionner l'Europe et la faire rétrogader aux Carraches. Ce naufrage prouve que la virtuosité académique a fait son temps, que l'art est sorti de l'initiation et qu'il est entré dans le peuple. Une exécution brillante ne suffit plus, il faut émouvoir moralement pour être remarqué.

Cependant Gros a paré, durant trente ans, nos musées de ses œuvres, il a créé notre école, il est en peinture le prince du siècle : respect à ses cendres glorieuses.

Le développement de cette tendance nouvelle est dû à la restauration. C'est elle qui, sans comprendre où elle allait, a réhabilité le costume et les blasons des siècles féodaux qui devaient mener ailleurs. Mais la sensualité impérieuse demeurait, elle créait des expressions vives, sans profondeur, des flammes fugitives au lieu d'un feu durable. Comme la littérature, l'art était brillant, sentimental et froid, il tendait de nouveau sous une autre forme à la débauche de Louis XV. Incapable de recueillement, il ne pouvait concevoir encore la lente élaboration d'une pensée grave et le soupir spiritualiste.

7. Commencement de la renaissance chrétienne. Retour au réalisme religieux. Ingres.

Un autre ban d'artistes plus sérieux et plus philosophiques se leva, ayant à sa tête le directeur actuel de l'académie de Rome. Au milieu de ces coloristes enivrés, qui venaient de reconquérir la nature dans toute la vérité de ses teintes locales et de ses costumes séculaires, *Ingres* vint jeter le grand mot de tradition. Il cria au milieu de la fête que les plus séduisantes pompes terrestres, les couleurs les plus féeriques unies aux plus vives expressions ne sont rien séparées du *divin*.

Pauvre pélerin la moitié de sa vie à travers la sainte Italie, le grand Ingres, obscur en quelque sorte jusqu'en 1830, n'est venu qu'en son temps pour faire triompher l'idée réconcilia-

trice qu'il élaborait depuis vingt ans, sans perdre foi ni courage. Bien plus grave et plus solennel que Delaroche, mais moins réel et moins vivant dans son coloris, il est l'austère prophète de notre peinture, dont les autres ne sont que les historiens et les poètes. Il ramène au milieu de notre luxe frivole la majesté du style sacré. David et Canova avaient dit : Avec les principes chrétiens nul beau idéal n'est possible, il n'y a eu d'art que chez les anciens, faisons-nous Romains et Grecs. On les crut, le moyen âge acheva de s'écrouler; on nia même ce qu'il avait eu de grand. La réaction vint aussi furieuse que l'attaque; alors Ingres parut en pacificateur, disant : L'art antique fut beau, l'art chrétien l'est aussi, et le sera de plus en plus, s'il revient à ses propres principes.

Le grand art d'ordonnancer un tableau, perdu depuis l'affaissement de Gérard et de Gros et la chute de la grande peinture, a reparu dans la grande toile du saint Symphorien. Condamné par le proconsul Héraclius, qui du geste lui montre la route, le martyr, précédé par les licteurs, sort de la ville pour aller au supplice, et lève un front rayonnant d'enthousiasme divin vers sa mère, qui, tendant les bras du haut des remparts, le bénit et l'encourage. C'est comme une marche triomphale. Pendant qu'au fond du tableau un océan de têtes exprime toutes les passions haineuses et persécutrices du vieux peuple païen, sur le premier plan les principales figures se présentent de face, remplies de toute la puissance de l'exaltation religieuse. Quelque chose d'antique respire dans le maintien du martyr, dont la figure, véritable centre du tableau, est inondée de lumière, et semble la matière devenue tout âme et sentiment. On a blâmé l'auréole qui l'enveloppe, le maintien un peu théâtral du héros et les gestes trop violens de sa mère, ainsi que le peu de saillie et d'enfoncement des objets et leur coloris de brique opaque et lourd. Ceci n'empêche pas que l'ensemble n'offre un

drame pur et calme comme l'Athalie. Aussi n'a-t-il pu être compris par un public encore trop agité et trop maîtrisé par ses sens. Ingres y est accoutumé. Son Christ et son Pierre avec les clefs, dans l'église de la Trinité-des-Monts à Rome, un des tableaux les plus chrétiens de l'époque, avait déjà passé inaperçu, comme son vœu de Louis XIII, comme son Henri IV achevant en présence de l'ambassadeur d'Espagne le tour de la chambre nuptiale avec son enfant sur son dos, comme le baiser de Paolo tremblant à Françoise de Rimini, premier début de l'auteur, et où tout est déjà mélodie de contours. Mais comme le Poussin et Lesueur, il dédaigne le coloris et les menus détails du costume et de l'architecture. Étranger aux secrets d'art des Vénitiens et des Flamands, il est entièrement Romain dans sa manière, et cherche avant tout ses effets par l'habile fusion des lignes.

Tout pour Ingres est tradition et vérité. Son plafond de l'apothéose d'Homère, au Louvre, a l'air d'une peinture ancienne. Quel calme d'expression ! parmi ces muses quel méditatif silence, et quelle plénitude de vie !

Sa ravissante odalisque aux membres si purs, est une blanche Athénienne du temps de Périclès, couchée seulement au lieu d'être debout. Son Œdipe consultant le Sphinx est également de l'hellénisme ; pendant que Virgile lisant son Énéide devant Octavie [1] semble un tableau romain de l'époque d'Auguste.

Ingres avait recueilli sa première palme l'an 1819, où il exposa sa messe du pape dans la chapelle Sixtine, tableau dans lequel sont si bien saisis le costume et le caractère du clergé romain. Pie VII, couvert de sa large chape de soie blanche, brodée de fleurs d'or, prie debout sur son trône que sur-

[1] A la villa Miollis à Rome.

monte un dais magnifique ; les cardinaux et chefs d'ordre, chacun dans son costume hiérarchique, s'étagent autour de lui ; dans le fond se déroule le jugement dernier ; un religieux silence plane sur l'ensemble ; la dégradation des plans est si savante, que les groupes, quoique formant chacun un tout à part, développent une unité immense.

Destiné à fonder une chose qui dure, Ingres n'est pas précisément du progrès, car pour lui il est déjà accompli, il y reste comme un dieu terme qui attire le présent dans l'avenir, où la Providence l'a fixé. On a dit qu'il ne remonterait pas plus haut que le quinzième siècle, ni ne s'inclinerait dans les temps plus bas que Raphaël. S'il devait demeurer à ce point, Raphaël n'étant pas la dernière borne de l'esprit humain, le ramener serait rétrograder. Car sans être aussi parfaits que lui, Rubens et Rembrandt l'ont surpassé dans le clair-obscur. Songer à fixer l'art dans les chambres vaticanes, serait protester contre la loi fondamentale de toute chose. Un génie ennemi du progrès serait aujourd'hui sans action. Ingres prouvera que cette accusation ne l'atteint pas. Mais son style pur et sévère repoussera de plus en plus de notre peinture le laid et l'horrible. Désormais, pour lutter avec ce nouveau dictateur, il faudra que les soutiens de la liberté dans l'art se livrent à de consciencieuses études. La démocratie ne se maintiendra qu'à ce prix : sans quoi l'art subira de nouveau l'humiliation d'une école.

D'après tout ce qui vient d'être dit, il est clair que la tendance du siècle est vers l'histoire nationale et religieuse. Mais l'histoire ne peut être atteinte que par la fidélité au portrait moral et physique. Nos peintres devraient donc avant tout être portraitistes, et malheureusement ils ne le sont pas. On ne cite qu'un bien petit nombre d'entre eux qui réussise dans ce genre. Champmartin qu'on regarde comme leur chef, véritable poète de la réalité personnelle, saisit admirablement les contempo-

rains ; mais quand il sort de l'époque, il n'est plus le même. Son saint Jean au désert, prêchant sous le palmier la nouvelle religion, la nouvelle poésie, aux vieillards et aux jeunes femmes, aux intrépides voyageurs d'Arabie, et aux troupeaux même qui semblent ne plus brouter pour mieux l'entendre ; c'est bien l'Asie, son ciel, sa terre ; Champmartin est bien réellement revenu d'orient, comme Decamps et Lamartine. Mais ce n'est pas là le précurseur du Fils de l'homme. Aussi le *National,* qui l'en félicite, a-t-il dit : *on n'y voit plus de vestiges des traditions anciennes.* Owerbeck qui a traité le même sujet, se lève autrement grandiose et chrétien. Champmartin s'est dit : le christianisme est passé comme croyance et poésie divine, changeons-le en poésie humaine.

N'est-ce pas aussi dans cette idée que Gérard a fait sa belle sainte Thérèse, et Scheffer son Jésus au milieu des enfans ? Mais cette tendance n'a pas d'avenir. Le christianisme est divin ou il n'est pas. Ses types doivent être vénérés et suivis, ou lui-même doit disparaître à jamais, comme sujet de l'art.

Bien qu'on n'ait le véritable portrait ni de saint Jean, ni de Jésus, leur physionomie morale et leur portrait traditionnel n'en doivent être que plus rigoureusement gardés, afin qu'ils ne deviennent pas une pure idée. Mais le type religieux est entraîné dans le dédain que tous les portraits inspirent. On ne les considère plus que comme une branche d'industrie.

Il en était autrement quand vivaient les grands maîtres. Ils dessinaient un homme, et c'était tout une époque. Voyez l'amiral Tromp, de Rembrandt; quelle tête de Hollandais exprime mieux le sang-froid batave, et cet imperturbable aplomb dans la résolution une fois prise ? Les magnifiques reines et les rois absolus des portraits de Rubens ne racontent-ils pas ce temps où les monarques faisaient trotter les peuples à leur char comme de dociles coursiers ?

Holbein, le véritable peintre allemand, l'homme si fin dans les détails qu'il en est sec, si exact qu'il en est trivial, sans perdre pourtant sa grandeur, après avoir peint la danse des morts, devient l'ami d'Henri VIII, et voit poser devant lui toutes ces belles princesses d'Angleterre, qui passaient du lit royal à l'échafaud; et toute cette aristocratie esclave, en velours et en dentelle, parée pour plaire au maître. Il peignait dans un portrait tout le règne de Henri VIII. Aussi ce prince disait-il qu'il le préférait à sept comtes, comme l'empereur Maximilien répétait que Dürer valait un duc. C'était dire peu en croyant dire beaucoup.

Mais quel pinceau humain approche de celui de Rembrandt, quand il enveloppe un portrait de la magie de ses ombres et du mystère de ses fonds!

Bien moins original, Vélasquez est plus simple, sans le céder à quiconque en énergie. Quels hommes que ses grands d'Espagne, en manteaux noirs, avec leurs têtes hautes, leur regard sévère et calme! Quand on les fixe quelque temps, on croit les voir s'animer, tant il y a de feu dans leurs yeux. L'histoire espagnole serait perdue qu'on la retrouverait dans toute sa gloire chez Vélasquez.

Aujourd'hui l'on se dit : comment faire des portraits avec nos ignobles costumes? ceux de nos pères étaient au moins une grande et belle chose. Et après cela on se jette dans la peinture de genre, océan sans rivage, fosse commune où viennent s'engloutir une foule de talens heureux; ou bien, on accueille avec l'enthousiasme du désespoir tous les bourreaux des drames hugoniens, pour échapper par l'horrible à la fatale trivialité.

La réforme du costume est évidemment indispensable. Car, quoique le nivellement des rangs sociaux ait été un bien, celui du vêtement n'était pas nécessaire. Chaque profession n'a-t-elle pas son genre de vie et de travaux, et le costume ne doit-

il pas être approprié aux diverses occupations des hommes? Quand l'égalité sera mieux consacrée, et que chaque profession, libérale ou mécanique, aura regagné le respect qui lui est dû; nul ne rougira plus d'en porter les insignes. En attendant, vouloir, comme quelques jeunes artistes, avec leurs longs cheveux ondulans, leur barbe énorme, leurs chapeaux aigus, ramener le costume des anciens gentilshommes, c'est se faire bizarre en pure perte. Le bon sens du siècle ne reprendra pas plus l'habit du moyen âge, qu'il ne rebâtira, sans les transformer, des cathédrales gothiques.

Mais la plupart des portraitistes ne voient que l'enveloppe de leurs modèles. La fascination des draperies métalliques de Lawrence, leur maître commun, les entraîne; et n'ayant pas toujours des têtes chargées de diamans, ou des poitrines chamarrées de croix et de rubans, qui posent devant eux, ils se lamentent sur la mesquinerie de nos costumes. Le profond Ingres vient, dit-on, d'ouvrir, par son portrait de M. Molé, une ère à ce genre. Dieu veuille! car les grands peintres, depuis Masaccio et Raphaël, ont toujours excellé dans le portrait, où ils voyaient, non une ressemblance machinale à saisir, mais tout un drame personnel à développer.

8. Du paysage et de la peinture de genre.

Or, pour que le drame historique atteigne toute sa force, la vérité du portrait réclame impérieusement, comme compagne, la vérité des lieux et du paysage. D'ailleurs, qui n'a senti, au moins une fois, que des paysages et des marines

peuvent être des sujets tout aussi chrétiens que des récits de l'Évangile ? Le Christ anime les rochers et les bois suivant le degré où ils ont vie, comme il anime le regard du philosophe; il plane sur les mers, et conduit les grands vaisseaux comme il inspire les grands mouvemens des peuples.

Or, ce genre de peinture, revenu enfin de l'anglomanie à la patience flamande et aux traditions françaises de Claude Gelée et du Poussin, les deux poètes épiques de la nature matérielle, rivaux, dans leur sphère subordonnée, de Milton et du Dante, ce genre de peinture doit à deux contemporains sa régénération.

Granet, dans ses intérieurs, atteint par le clair-obscur à des effets prodigieux. Toutes ses œuvres sont un ensemble d'harmonie complète. Il faut les nier en entier ou les admirer sans restriction.

Cette basilique bysantine, aux murs resplendissans des fresques de Giotto, comme elle prolonge au loin ses voûtes mystérieuses et ses arcades écrasées ! Quel silence dans ces chapelles ! Voyez ces pères de la miséricorde entrant dans un bagne d'Afrique : quelle douleur et quelles espérances ! Leur bannière, où est écrit : *rédemption des captifs*, s'avance comme une consolation sur cette terre dure et désolée. Quelle admiration et quelle avidité mercantile à la fois sur ces visages maures, quand on tire tant de sacs de ces caisses, où se lit : *argent de France;* comme pour indiquer que c'est lui qui va par le monde racheter tous les genres d'esclaves ! Granet, en 1834, dans son agonie du Poussin, calme et résigné entre deux ecclésiastiques qui récitent les prières des morts, et un cardinal affligé, s'est montré, en quelque sorte, outre la magie de son clair-obscur, rival du peintre philosophe. Près du lit du mourant, sont appendus le tableau des bergers lisant l'épitaphe *et in Arcadiâ ego,* et celui du Triomphe de la vérité. Tout est recueillement,

la scène est pleine d'une tristesse sainte ; c'est un grand homme qui remonte aux cieux.

Ce roi du paysage a exposé, pour dernier ouvrage, un Savonarole dans son cachot, au moment où un cardinal, qui ne peut dissimuler sa joie, exhorte à la mort cette victime chrétienne. Le prodige du clair-obscur y est à son comble.

Bien différent de Granet, le naïf Decamps, simple comme le bonhomme La Fontaine, est celui de tous nos peintres qui cherche le moins l'effet, qui s'oublie le plus absorbé dans son sujet.

Le Don Quichote et le Sancho Pança chevauchant, le premier sur sa mule altière, le second sur son âne résigné, est un véritable chef-d'œuvre. Dans ces deux comiques héros, l'un maigre et morose, droit comme sa lance, l'autre gras, trivial et content, se rejetant en arrière pour équilibrer son ventre, on reconnaît dès l'abord une parodie de la noblesse et du peuple, pleine d'une désespérante vérité.

Ce lazzaroni en haillons, qui pince de sa guitare avec tant d'amour, fermant les yeux pour mieux se plonger dans l'harmonie qui l'enivre ; cette patrouille turque de Cadjy-bey à Smyrne, énergique peinture de la ridicule tyrannie de ces idiots ; sa vue de l'île de Candie, dont les hautes murailles crayeuses semblent prendre plaisir à se mirer et à se balancer dans les eaux d'une fascinante limpidité ; et tous ses animaux qui se sentent vivre et qui jouissent ; la halte des chiens savans de l'auvergnat ; ce singe habile, qui tend calinement sa main, et cet orchestre de quadrupèdes musiciens ! Decamps ne poétise pas la nature, mais il en est possédé.

Et voyez soudain le philosophe qui se révèle dans la bataille des Cimbres et des Romains, horrible et confus pêle-mêle où l'on sent que deux mondes gigantesques sont aux prises. Sur le devant roule un océan de débris, chevaux, machines, prisonniers, chariots brisés ; là-haut, le général romain fait signe

à ses légions d'envelopper dans la vallée, ceinte de rochers à pic, ces masses en fuite, que l'œil ne saurait nombrer, tant elles s'étendent profondes, sous ce ciel de nuages, et dont il va être fait un épouvantable carnage. Puis, voyez cette caravane traversant le désert : n'a-t-on pas soif, rien qu'à en regarder passer les chameaux à travers la poussière brûlante ?

L'enthousiasme a fait comparer Decamps à Canaletti. Il n'a certes rien de la manière et de la transparence du grand peintre des canaux et des palais vénitiens. Au contraire, ses empâtemens sont souvent exagérés et sans goût, mais il demeure toujours poète.

Lui et Granet sont deux contrastes : Granet, réfléchi, laborieux, reproduit l'objet dans toute sa réalité vivante, sans omettre aucun détail. Plus spontané, tout entier à ses impressions individuelles, son rival va jusqu'à s'oublier lui-même, mais ne touche du sujet que ce qui le frappe, laissant de côté tout ce qu'il ne sent pas.

Digne d'être comparé aux plus beaux talens de notre époque, marchait le malheureux Léopold Robert, avec ses paysages historiques, dont chacun était une ode triomphante et chrétienne à la nature. Toute poésie pour lui était dans le peuple, dans ses affections simples et ses usages primitifs. Son génie apparaît comme une image vivante de l'Italie, dans sa magnificence homérique, toujours ancienne et toujours nouvelle. Son dernier tableau, les *pêcheurs de l'Adriatique*, offre les pauvres Vénitiens partant pour la grande pêche de la fin de l'automne. Des nuages gris couvrent au loin la belle Venise, on ne voit sur la côte qu'un village triste, d'où sortent des femmes pour dire adieu à leurs époux. Quelle affliction dans cette pauvre vieille, aux rides si nobles, assise sur une pierre, sa béquille à la main ! Elle pressent que son fils ne sera point de retour assez tôt pour lui fermer les yeux. Près d'elle, une petite fille

exprime toute l'insouciance et la curiosité de son âge. Au dessus de leur tête, serpentent sur une muraille des vignes jaunies, que vient colorer un dernier rayon du soleil. Sous l'œil du patron de la barque, qui, au centre de la scène, distribue ses ordres, on voit un petit mousse, partant pour son premier voyage, porter avec une joie fière la madone de la poupe, et la lampe qui brûlera devant elle; mais les matelots sont tristes et mornes; ils ont l'expérience de la vie. Un vieillard, qui ne peut plus être de l'expédition, veut au moins porter des vivres à ses enfans, et s'avance avec des courges. « Il représente, a dit M. Lenormand, l'anneau qui va se briser au bout de la chaîne, et l'enfant qui porte la madone renoue cette chaîne à l'extrémité opposée. » Ce drame mélancolique et si vrai, qui a été le dernier soupir du cygne, devait représenter l'hiver et la beauté vénitienne, ou le nord italique, déjà voilé dans les vapeurs des lagunes, déjà voisin de la Germanie, mais luttant avec d'autant plus de force pour se rattacher au midi.

Dans son tableau précédent des vendangeurs napolitains, revenant du pélerinage à la *Madonna dell'arco*, il avait chanté l'automne dans la brune et délicate beauté des deux Siciles. Une jeune fille et son amant, couronnés de pampre, sont grimpés au haut du char, tout chargé de pélerins; les castagnettes entre leurs mains joyeuses semblent bondir de bonheur. Un jeune garçon conduit en dansant les deux taureaux. Enfin dans ses moissonneurs des marais Pontins, l'Hésiode de nos jours avait célébré les travaux de l'été et la mâle beauté romaine, fille des Étrusques. Également portés sur un chariot rustique à travers la plaine jaune d'épis, les moissonneurs des *deserti* s'arrêtent à l'heure de l'*Ave Maria*. Le grave conducteur suspend avec son aiguillon comme avec un sceptre la marche lente de son attelage; quelques jeunes gens descendus dansent déjà avec de ravissantes jeunes filles, au son du fifre, en gesticulant de

leurs faucilles, et un paysan, les bras croisés, encore accroupi indolemment sur le dos d'un buffle, les regarde.

Ces trois saisons de Léopold Robert sont dignes d'être mises auprès de celles du Poussin : il restait encore à faire le printemps; il a voulu trop tôt aller le chercher dans un autre monde. Tout ce qui nous reste de ce beau talent a quelque chose de plastique et de monumental, c'était l'antiquité homérique christianisée, mais gardant encore sa naïveté primitive, c'était le chaud soleil d'Italie sous la palette française, la riche simplicité et la tranquille plénitude de la vie italienne versés sur la vivacité de nos pensées.

On pourrait citer encore Paul Huet, Eugène Isabey, Laberge, Aligny qui s'inspire des horizons latins, et dont on admire le Samaritain au Luxembourg, Bertin, Brascassat, Daguerre, le gracieux et naïf Roqueplan.

Par ces hommes le paysage a enfin repoussé la nature soyeuse et fardée, sans ronces ni épines, des parcs et des maîtresses de Louis XV; la vérité a passé de l'histoire au paysage. Au lieu de ces bosquets et de ces prairies dressés comme des sophas, on a des forêts vierges, un sol gris, des rochers noirs, des rivages de terre glaise, un réalisme désolé, comme l'est trop souvent aujourd'hui le cœur de l'homme. Les élèves de cette nouvelle école du *paysage-portrait*, faussant la pensée de leurs maîtres, font vrai avant de faire beau, ils ne prennent de la nature que le côté mort. Cependant une foule de jeunes gens échappent à ce reproche. Tel est par exemple M. Bodinier dans son tableau des bords du Tibre, où l'on voit ruminer des bœufs virgiliens, près d'un vieux berger assis par terre avec la dignité d'un sénateur romain. Ce fleuve étroit qui coule entre deux rives nues où pas un arbre ne croît, à travers des déserts et des landes dont on n'aperçoit pas le terme, c'est bien le Tibre. Cette atmosphère chaude et pure, ces horizons trans-

parens et bleus, ces contours si précis des objets, c'est bien l'Italie dont on rêve, et qu'on regrette toujours quand on l'a vue. C'est bien cet air embaumé où l'on se plaît à vivre sans faire autre chose que de contempler la nature.

Quant aux marines, le prince légitime, proclamé par tous, est Gudin, l'un des peintres les plus originaux de ce siècle.

Son attaque d'Alger par mer était brûlante. On frissonne en voyant sa tempête dans la rade de cette ville, où un brick doré, contrastant par son élégance avec l'horreur de la scène, lutte contre des lames vertes, sur le point d'être englouti dans l'abîme si bleu qu'il en est noir. Ces éclairs qui sillonnent la blanche écume, les masses de nuées incandescentes, si chargées d'électricité qu'elles tombent comme du plomb, ce marin demi-nu, s'élançant comme un père, pour jeter une corde de sauvetage au matelot qui se noie, et dont le regard seul est tout un drame, et par dessus cela les travaux de l'équipage et cette indomptable audace humaine : c'est bien là du style réaliste.

Sa vue des marais Pontins, dans le long crépuscule italien qui précède la nuit close, est un autre chef-d'œuvre, mais de recueillement religieux. Ces immenses marais, triste royaume de la mort, dont on voit les grands buffles noirs qui paissent ou dorment, sont dominés par un rocher. Sur ses flancs s'élève une potence avec le cadavre d'un brigand que balance le vent de la nuit, et au dessus duquel tournoient des corbeaux ; au bas des paysans dans un chariot traîné par deux taureaux gravissent un vieux pont romain en dos d'âne, qui enjambe des eaux croupissantes comme celles du Styx. Au fond, dans la montagne, on entrevoit un feu de bergers gardant leurs moutons ; et de l'autre côté du tableau, le jour combattant l'ombre, verse encore ses lueurs d'or mourantes sur les grandes herbes et les mousses stériles. On dirait du Claude Lorrain.

Tels sont les talens principaux sur lesquels se fonde l'avenir.

Chacun d'eux s'est fait un monde, et n'est disciple que de ses propres pensées. Cependant on n'a coutume de reconnaître comme légitimes que quatre principales bannières : celle d'Horace Vernet qui est déjà du passé, et exprime le matérialisme hollandais mourant dans toute sa beauté, ranimée pour un moment ; celle de Delaroche, le peintre flamand des vieilles légendes et de nos gracieuses chroniques de la renaissance ; celle de Delacroix, le chevalier du moyen âge aux traits heurtés et terribles, que Scheffer tâche d'adoucir en les fondant dans l'amour ; et enfin le drapeau ingriste qui dans sa marche triomphante ne doit plus raisonnablement s'arrêter que quand il aura replacé l'art dans la pure philosophie du christianisme originel.

Or, de lui à David il semble qu'il y a des siècles de travaux et d'expériences ; pourtant il n'est pas plus parfait que ses rivaux. Nulle sommité contemporaine n'offre un talent qu'on puisse dire complet, et néanmoins plusieurs, sans nul doute, demeureront grands dans l'avenir, bien que le plus génial d'entre eux n'ait pas la dixième partie des dons que recelait la palette de Raphaël. Où donc, dira-t-on, est la résurrection de l'art ? Elle est dans le perfectionnement isolé et successif de chacune des parties qui constituent la beauté. Rubens ne fut-il pas un progrès sur Raphaël ; et cependant fut-il aussi universel que lui ? Raphaël lui-même ne s'achève-t-il pas dans Titien, Titien dans le Corrège et dans Rembrandt ? Des génies complets, même dans le sens le plus borné, l'humanité roule mille ans avant d'en engendrer un, et pourtant dans l'intervalle le progrès se fait peu à peu, chaque grand homme reçoit son don et marche privé des autres. Ainsi parmi nos principaux artistes, il n'en est pas un qui n'ait dans son génie un élément de beauté originale et chrétienne.

Sans doute nous sommes loin encore d'avoir reconquis la vie dans le divin. Combien s'imaginent faire du Christianisme avec

de longues têtes maigres, qui croisent des yeux blancs pour exprimer l'extase ! Une ogive à dessins mauresques, une armure de templier, un regard langoureux de châtelaine, captive dans sa tourelle, n'ont rien de commun avec l'art à venir, pas plus que les nymphes charnues de Rubens, les convives enluminés de Paul Véronèse, ou les guerriers romains de David. Se lier au quatorzième siècle ou à la fin du dix-huitième, c'est toujours rétrograder.

Mais toute chose qui se renouvelle commence par des tâtonnemens ou des exagérations. L'affectation du naïf, qui est le point de départ de la nouvelle école, est tout aussi mauvaise que la manie du sublime qui a détruit l'école classique. Depuis 1830 la peinture fait comme la poésie sur la scène : elle aime les jeux optiques des lumières et des cristaux, la férie des demi-teintes, le chatoiement des étoffes soyeuses et satinées, peu de dessin, mais les larges empâtemens de couleur. Ceci passera, Rembrandt avec toutes ses couleurs en vint à bien dessiner.

---

9. De la sculpture. David. Moine. Barye. Feuchère. Renaissance plus lente.

Que peut-on dire de la sculpture? Il semble qu'elle soit de nouveau, comme dans la primitive église, une chose abandonnée. De même que l'architecture sa sœur, elle ne saurait marcher vite ; dans les périodes où le progrès se hâte, elle est toujours du passé. Aussi chaque année dans nos salons la voyons nous chargée de symboles, se débattre entre les allégories sensuel-

les de l'antiquité et les allégories mystiques du moyen âge. Le réalisme pour elle n'est pas né. M. David d'Angers, l'un des plus beaux talens de notre siècle, mais trop fidèle aux antiques, développe dans ses marbres sévères le côté caractéristique de ses modèles d'après toutes les savantes règles de l'idéalisation hellénique. Cette tendance à grandir le modèle de tout ce que son caractère général peut lui prêter de vraisemblable, fausse quelquefois la réalité du portrait; mais au moins est-ce toujours de l'art. David nous rend toute la beauté des bustes antiques; les siens, celui de Gœthe par exemple, quoique plus savans, sont aussi harmonieux, seulement en général ils ont le malheur d'être également muets. Ce n'est plus dans le paganisme qu'on peut puiser l'expression.

Aussi depuis quelque temps notre grand sculpteur paraît vouloir élargir ses principes. Dans sa superbe statue de Jefferson, destinée pour Philadelphie, il a revêtu hardiment son héros du costume national des Anglo-Américains, de même qu'aux bas-reliefs du tombeau de Foy nos grenadiers ont paru chargeant les barbares à la baïonnette, dans les dernières guerres de la Grèce, avec leurs figures propres et leurs costumes historiques. Ainsi le joug du nu, que n'avaient pu secouer ni Thorwaldsen ni Danneker, est de plus en plus ébranlé.

Quant à M. Pradier que l'Académie place immédiatement après David, souvent même comme son rival, il est encore retenu dans les langes de l'art grec, dont il tâche de ressaisir le côté souple et gracieux. Son Cyparisse et ses nombreuses statues mythologiques ont été comparées par ses flatteurs aux antiques même. Que la flatterie n'ose-t-elle pas? Son Phidias et son Périclès annoncent un commencement de retour vers des études plus sérieuses.

Mais rien n'approche du Spartacus de M. Foyatier, brisant ses fers, et s'élançant au champ de bataille. Tout son corps ex-

prime une calme indignation ; chacun de ses muscles s'enfle pour la lutte contre ses oppresseurs ; il est comme le fruit de 1830 ; debout non loin du seuil royal, il semble surveiller les Tuileries. On murmure de le voir nu ; c'est aller d'un excès à l'autre.

Auprès de ces anciens, la jeune école ne fait que de timides essais. Moine, tout parfumé de moyen âge, comme disent ses amis, ouvre de nouveaux sentiers. Son bas-relief de la *chute d'un cavalier* est ardent d'expression. Ses *Lutins en voyage,* création pleine d'une fougue fantasque, sont deux damnés qu'emporte un cheval des enfers à croupe repliée en queue de serpent, et qui jouent en se déchirant comme des tigres, et souriant avec la laideur des démons. On nous donne du fantastique jusque dans la sculpture ; sans doute c'est un genre, il a le droit de vivre comme un autre. Mais à son aise en peinture, dans les châteaux de Prusse et d'Ecosse, il s'accommode peu avec la gravité de la statuaire, et moins encore avec la magnifique clarté de la vue française.

Bien plus réaliste est Barye, avec ses animaux qui vivent et qui rugissent. Son magnifique lion qui combat le serpent, est étonnant de colère et de beauté. On est près de s'effrayer devant son tigre dévorant un jeune crocodile, dont les écailles craquent sous sa dent, et qui, les yeux déjà voilés, se replie sur lui-même, plein d'une déchirante douleur. La gueule du tigre ne fait qu'un avec sa victime.

Moins maître de la nature, mais également inspiré, Feuchère semble se recueillir davantage en lui-même. Son Raphaël, superbe statue de marbre blanc, sa Jeanne d'Arc liée sur le bûcher, son Benvenuto Cellini, expriment l'enthousiasme uni à un repos divin. Son Satan de bronze, enveloppé de ses deux larges ailes, et se délectant dans le mal qu'il rêve, est au contraire une conception d'une fougueuse poésie, mais ce n'est

pas assez pur. L'excès de ce genre serait tout aussi lamentable que le classique païen. Que disent ces statues à tailles de guêpes, à têtes monstrueusement alongées, qu'on essaie pieusement de nous ramener du treizième siècle ? Le spiritualisme chrétien ne peut plus avoir ce caractère.

10. De la peinture et de la sculpture contemporaines, en Allemagne et dans le reste de l'Europe.

Il n'y a guère aujourd'hui que deux peuples artistes, les Français et les Allemands. Les autres nations s'absorbent dans le commerce, ou dorment dans leurs fers ou travaillent à s'en débarrasser. Il y a au delà du Rhin deux principaux foyers d'art : Dusseldorf pour la Prusse, et Munich pour le midi. Mais ces deux écoles recueillent aujourd'hui les fruits de travaux antérieurs faits dans un climat plus heureux. C'est à Rome qu'a été conçue la renaissance de l'art germanique, c'est là qu'on en voit les germes dans les fresques célèbres sur le Tasse, Arioste et le Dante, à la villa Justiniani, par Overbeck, Philippe Veit et Julius Schnorr. Ce premier réveil est pur comme l'Italie.

Overbeck, l'Ingres des Allemands, doué peut-être de moins de force et de grandeur que le nôtre, est également plein d'amour et du sens chrétien de la beauté. Tout coule à flots limpides de son imagination à la fois sérieuse et tendre. Son originalité, toujours naïve et claire, n'a rien du vague et de la mélancolie germaniques ; aussi, ses prétendus rivaux l'accusent-ils de s'être fait italien. En effet, c'est la grâce romaine dans

sa tranquille magnificence. On admire de lui, à Francfort, son grand carton de Joseph vendu par ses frères. Sa fresque de l'Adoration, dans l'église des Anges, à Assisi, comparée à ses nombreux dessins de bas-reliefs, d'un style si différent, montre l'étonnante flexibilité de son génie, qui peut créer des anges dignes de Fiesole, et des patriarches en qui respire toute la majesté de Jehovah.

Pendant ce temps, le protestantisme en dissolution revenait aux images, comme à son dernier moyen de salut. La Prusse tâchait de s'enthousiasmer pour l'art; et dans la nécessité de rendre aux églises leurs peintures, elle fouillait avec ardeur les traditions mystiques du moyen âge, espérant en faire sortir cet *art national et religieux,* fondé par l'élégante société de Weimar, érigée en académie.

Le père de ce mouvement, Gœthe, menant de front sa mythologie et ses chères légendes chrétiennes, lui qui trouvait Jésus au dessous de Jupiter, et les chrétiens bien inférieurs aux païens, préconisait le style gothique par opposition à ce qu'il appelait l'art français, comme si la France n'avait pas deux fois plus de cathédrales dans ce style que l'Allemagne.

Les artistes s'inspirèrent donc de son Faust, gigantesque drame du désespoir, qui a ouvert pour le Nord l'époque actuelle.

Schnorr, Cornelius et Retsch précédèrent Delacroix et Scheffer dans la représentation de cet ami de Méphistophélès, symbole de la science et de l'aride désir protestant.

Faust et Child-Harold sont comme les deux introducteurs dans notre âge; c'est par cette poésie lugubre que nous sommes arrivés au réalisme actuel. Mais pendant que les autres nations s'absorbaient dans ces chants de mort, la France, déjà plus sereine, écoutait les récits de Chateaubriand et les hymnes de Lamartine, premiers prophètes des jours nouveaux.

Les Nibelungen furent comme le second degré pour s'élever à l'histoire. Le brillant Cornelius, avec son imagination inépuisable et sa facile inspiration, et Schnorr, avec sa science aussi variée que profonde, traduisirent dans leur langue cette dure épopée militaire. La *résidence* et la *glyptothèque* de Munich se parèrent de leurs fresques.

Un autre talent non moins varié, et plus chrétien, Eberhard, introduisait aussi la réforme dans la sculpture. Après avoir reproduit long-temps, avec une admirable habileté, les types mythologiques des Grecs, Léda, Silène, Diane, Endymion, il se tourna enfin tout entier vers le christianisme. Ses dessins de bas-reliefs bibliques sont d'une naïveté inimitable, et d'une expression toute divine. C'est le premier sculpteur de notre temps; mais trop profondément chrétien pour être aujourd'hui complétement apprécié, il appartient à la génération qui viendra.

Cependant la Prusse rivalise avec la Bavière. Son école, siégeant, non à Berlin, mais à Düsseldorf, et ayant Francfort pour entrepôt, après avoir reçu son impulsion de Schadow et de Philippe Veit, se jette autant qu'elle peut, depuis 1830, dans le coloris qui lui manque; et continue de mêler le moyen âge, l'hellénisme et Raphaël, à sa nuageuse sentimentalité; ne produisant, le plus souvent, que de l'antique travesti avec toute l'habileté technique imaginable.

Aux deux Veit et aux deux Schadow, la Saxe oppose, avec orgueil, un autre chef d'école, le célèbre Retsch, qu'on dit plein de verve, de grâce et d'originalité.

Mais la sécheresse de l'idéalisme menace continuellement d'envahir ces beaux talens, à qui manquent une chaude nature, et une religion amie des arts et de l'imagination.

Bien plus coloristes sont les peintres anglais, presque tous formés par sir Thomas Lawrence, élève de Reynolds, le sévère penseur qui clôt si dignement le dix-huitième siècle en Angleterre. Oublieux des principes de son maître, Lawrence se jeta dans l'extrême coquetterie des couleurs ; ses tableaux sont comme des rubis qui étincellent et éteignent tout autour d'eux: ses portraits ont des regards qui vous fixent comme s'ils étaient vivans ; malgré ses bizarres contrastes, il attache toujours. C'est le peintre par excellence des femmes et des enfans.

En même temps que lui, florissait Alston, paysagiste, venu des États-Unis d'Amérique, qui remettait en vigueur, dans ses belles scènes champêtres, les teintes transparentes des anciens maîtres.

Mais la grande peinture s'en allait oubliée ; la gravure anglaise envahissait peu à peu tout l'art. Wilkie, Turner, Stanfield, Landseer, n'ont fait, avec leurs gracieuses productions, qu'accélérer le règne exclusif du genre, auquel le grand John Martin est contraint de sacrifier comme les autres. Ses quatre tableaux, ou pour mieux dire gravures : le départ des Israélites de Memphis, la destruction de Ninive, le festin de Balthazar, et les pompes de Babylone resteront. Quelle étude d'architecture ! quelle profondeur historique ! Tous ces massifs palais, ces sphinx et ces dieux rampans de l'Égypte, comme ils regardent avec un muet étonnement leur proie qui leur échappe ! Et ces orgies vraiment primitives, cette Babylone aux immenses voûtes, aux jardins suspendus, aux interminables portiques ; ces rois, suivis par des armées de courtisanes et de courtisans dorés, et qui semblent près de couvrir le monde de leur manteau d'orgie : il y a là de la verve réaliste.

Son déluge, exposé à Paris en 1835, quoique malheureux de couleur, parce qu'il est également fait pour la gravure, était encore une grande chose : d'un côté, l'eau roule ses cataractes

de blanche écume, pour engloutir le seul rocher qui reste encore ; d'un autre côté, la foudre lance ses carreaux sur la dernière troupe humaine qui occupe la cîme de ce roc, et qui, surprise dans les voluptés, ne sait plus même tendre les bras vers le ciel ; une partie d'entre eux se précipitent d'eux-mêmes dans le gouffre béant. Au haut du tableau, dans un brouillard épais, le soleil, d'un rouge ardent, semble enflammé de colère : et pourtant la pitié n'accuse point ici la justice. Martin est poète, malgré son défaut de goût.

Les Belges, depuis 1830, s'efforcent de récupérer leur gloire artistique. Mais en art, ils ne sont encore qu'une province de la France. Le vieux David, que la restauration relégua à Bruxelles, y a fondé l'école actuelle. Ses tableaux, qui étaient, comme on a dit, la révolution broyée en rouge, sont venus étaler leurs héros républicains en face des toiles aristocratiques de Rubens. Mais, par cette nouvelle muse, l'esprit flamand s'est trouvé annulé. Car, si l'art, dans ce royaume des cabarets et de l'industrie, peut être vrai et profond comme le peuple, il n'est que difficilement héroïque.

L'espoir de la peinture belge repose, comme partout, sur des jeunes gens. On cite Verbroeckhoven à Bruxelles, Wappers à Anvers, et en sculpture Geefs et Kessels.

Il n'y a pas jusqu'aux Russes qui ne s'efforcent de devenir

aussi un peuple artiste. Mais imitateur industrieux et artiste, sont deux choses bien différentes ; ils en sont encore à copier les toiles de David. Pourtant, Saint-Pétersbourg, dans son riche musée de l'Ermitage, fondé par Catherine II, et riche de près de cinq mille tableaux, contient, dit-on, l'une des plus complètes collections flamandes de l'Europe. Malgré cela, ils n'en veulent pas moins faire de la grande peinture. L'immense tableau du dernier jour de Pompeï, du davidien Bruloff, venu, chargé de lauriers, des expositions de Rome et de Milan à celle de Paris, où il devait, disait-on, tout éclipser, n'a paru qu'une exagération théâtrale ; plus, un coloris horrible.

On cite encore Yégorof, Chébonieff, Sassonof, peintres qui voudraient se rattacher à la tradition religieuse et nationale, et traitent, dit-on, avec assez de bonheur les vieilles armures et les costumes russes orientaux. La renommée place, en tête des sculpteurs, Martos, avec ses cénotaphes de Pawlowski, et le groupe gigantesque de Minin et de Pojarski.

Mais il faudra bien du temps avant qu'il y ait dans ces régions un art proprement dit. Fille bien plus légitime de la civilisation occidentale, la malheureuse Pologne, à la fois slave, allemande et française, en aurait eu un bien plus vite, si on l'avait laissée vivre.

A l'autre extrémité du continent, une autre nation opprimée, languit également, privée des inspirations du beau : l'Italie, mère généreuse de la civilisation moderne, gît maintenant au plus bas degré. Elle dort, assoupie sous le bâton ; à quoi lui servirait le génie ?

Citer des noms, serait outrager sa gloire. Ingres et Overbeck au moins vivent dans son sein.

Pour l'Espagne, l'art existe encore moins que pour la malheureuse Italie. Les Castilles se dévorent entre elles. Et pourtant l'avenir de la civilisation n'est assuré, que quand on aura élevé, au Midi, une cité de nations libres et fédérées, dont la France sera le nœud qui puisse former une digue à la chute des neiges, et repousser la cité de glace du schisme et du nord protestant, qui s'avance coalisée et de plus en plus envahissante.

Mais toujours, dit Chateaubriand, « on retrouve la civilisation, qui ne périt jamais, sur la terre natale des Romains; » c'est-à-dire, en Italie, dans les Gaules, l'Espagne, la Bretagne, chez tous les peuples celtiques latinisés par César et les apôtres. Ce sont ces peuples qui doivent former, autour de la nouvelle arche sainte, la garde d'honneur et le rempart d'airain. Par là seulement les nationalités méridionales seront préservées, dans l'art, du joug des nouveaux Winkelmann, et d'une seconde invasion académique de l'idéalisme du Nord.

VI

Conclusions

SUR LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR DE L'ART CHRÉTIEN DANS LES TROIS BRANCHES DU DESSIN.

Ibunt justi de claritate in claritatem.
(*Sainte Écriture.*)

Notre siècle est devenu homme. L'éclectisme ne peut plus lui suffire, il faut qu'il affirme ou qu'il nie... Il n'y a en tout que les œuvres morales qui survivent.
(*Revue des deux Mondes*, 1835.)

Chaque époque nouvelle apporte des inspirations différentes. Un art comme celui du passé ne reviendra point, la nature ne se répète jamais. Le Raphaël futur ne ressemblera point au premier.
SCHELLING.

1. Résumé du passé.

Nous avons vu dans les siècles qui maintenant sont finis, se dérouler devant nous quatre grands cercles de nations que Dieu avait destinées à célébrer, chacune dans son langage, les gloires du Verbe. Pareilles aux quatre symboles des évangiles, elles devaient briller d'une égale splendeur aux quatre côtés de l'autel de l'Agneau. Chacune avait reçu sa mission réparatrice et les dons nécessaires pour l'accomplir. Car nul peuple, nul ordre social n'est exclu de la rédemption de Jésus. Il a convoqué toutes les facultés humaines à venir s'imprégner également de sa lumière. Aussi les quatre grandes puissances de l'homme, l'intelligence des choses et l'imagination, la raison pratique et l'amour, semblaient incarnées dans ces quatre centres, représentant les quatre faces de l'humanité, les quatre anges chantant Dieu aux quatre vents de l'univers, et amenant par leur seule parole des extrémités du monde tous les peuples

au pied de la Croix, pour les affranchir et les réhabiliter dans leur divin patrimoine.

L'*Homme ailé,* fils du progrès, venait du Nord. Appelé à débrouiller par l'intelligence le sens mystérieux des figures, il s'avançait avide d'expériences, vers le *Bœuf d'Orient,* côté sacerdotal, conservateur des germes, côté de la science profonde des symboles, arène où tout premier sillon fut tracé, où l'homme apparut dans sa divine origine, où il versa ses premières larmes et ses premières sueurs, foyer de la lumière première et des premières ténèbres. A l'autre extrémité l'*Aigle*, emblème des races douées de la parole active et vivifiante, de la pensée prompte et de la sociabilité, ou de l'aile forte qui enlève vers les cieux, l'aigle dont l'œil fixe le soleil, volait infatigable en avant de l'Arche d'alliance gardée par le *Lion* du Midi.

Si l'on voulait pousser plus loin la comparaison, on trouverait que ces quatre divisions de l'espèce humaine étaient au monde moral ce que sont au monde physique les quatre élémens anciens : la terre, l'eau, l'air et le feu; principes aussi nécessaires les uns que les autres, principes indivisables et qui en se pondérant forment l'univers.

Ainsi la Croix avait fait fuir l'antique manichéisme politique et religieux, qui consacrait l'aristocratie et la prédestination, deux hérésies semblables devenues à la fin presque universelles, et qui, partageant les peuples en vainqueurs et en vaincus, forçait au nom du ciel les uns à la tyrannie, les autres à l'obéissance. Par sa mort le Christ avait tué ce monstre ; mais les passions le ressuscitèrent. Car les passions terrestres viendront jusqu'à la fin des temps troubler le plan de la Providence.

S'il avait pu en être autrement, quels espaces, quels précipices l'humanité entière aurait déjà franchis ! Et combien elle serait maintenant élevée sur la montagne dont il lui faut at-

teindre le sommet! Quels horizons inconnus s'étendraient à ses yeux! Mais ces quatre fleuves de la civilisation, après avoir quelque temps suivi leur cours, sans dévier, s'égarèrent dans les marais. Au lieu de se hâter par la ligne droite vers l'océan divin, ils dessinèrent leurs méandres sur ce globe de fange qu'ils s'acharnèrent à posséder, et le partagèrent en une foule de zônes hostiles les unes aux autres. Par cette déviation la matière reprit ses droits sur l'esprit révolté, les deux élémens de l'inorganisme et de l'inertie, l'eau et le rocher que la nature a de préférence jetés au Nord, pays qui tout entier est une lutte terrible entre l'Océan et le granit, réagirent de tout leur pouvoir contre leurs dominateurs. Les Grecs, chefs de l'Orient, à qui le Christ dès l'origine avait assigné le cercle des eaux, les Grecs qui nés marchands et navigateurs, propagandistes par excellence, avaient jusque-là sillonné les mers du globe terrestre et du globe des intelligences, furent pétrifiés par le schisme, et bientôt démembrés en deux parts, dont l'une par les Mahométans retomba dans le fatalisme oriental et devint momie, l'autre fut engloutie par l'avalanche slave. Ce cercle naturel du commerce, du luxe et de l'imagination devint le foyer d'une activité inféconde. Devenu froid et indifférent pour les choses de l'intelligence, le brillant génie oriental se tourna vers l'acquisition des richesses; on le vit refluer de Cythère et de Path mos jusqu'à Moscou et Novogorod. Enfin sous le nom d'empire Russe ce cercle malheureux devint comme un immense lac semé d'écueils, et chargé de vapeurs croupissantes, au moral comme au physique.

Un vaste champ libre se trouvait par la retraite des Grecs ouvert au cercle allemand ou germanique, appelé ainsi à féconder à la fois l'imagination et l'intelligence. Mais cette race à qui était échue la terre, pour qu'elle la spiritualisât et l'arrachât pour ainsi dire des eaux, en repoussant le symbolisme

vers les steppes orientales et les glaces polaires, tourna sa mission pure et philosophique en vocation matérielle. Regardant la terre comme son héritage, le Germain, ce géant fils du granit et des montagnes, qu'on appelle encore aujourd'hui *Riesengebirge* (Monts des géans), chercha à poser sur les quatre points de l'Europe le trône de fer de ses empereurs. Ces forts d'Odin eurent pour esclaves des nains et des gnomes à tête carrée, qu'ils employèrent à fouiller les entrailles de leurs Alpes neigeuses, pour en tirer les métaux. Enfin après avoir transformé l'épée en droit divin, ces barons alchimistes du *harz* et des *erzgebirge* transformèrent la science en métallurgie et en magie. Cherchant l'or avec Faust, ils ne trouvèrent que le doute et ses rêves, le protestantisme vint consolider la servitude, et le travail excentrique fut consommé. Principalement composé de la Suède, de la Prusse et de l'Écosse, dernier poste de l'émigration scandinave, ce glorieux cercle germanique que Dieu avait destiné à représenter l'exaltation de l'esprit humain appuyé sur la foi, n'exprime plus depuis ce temps que l'exaltation de l'orgueil.

Nous ne sommes nullement disposés à contester aux Allemands leur supériorité comme philosophes sur le reste de l'Europe. Une nature puissante, pour être égarée, ne cesse pas d'être puissante : aussi l'Allemagne nous paraît-elle, après la France, la plus importante partie du système intellectuel moderne; non féodale et non protestante, elle deviendrait la base naturelle sur laquelle l'esprit français et méridional élèverait la pyramide du progrès. Faute de cet appui, elle vacille quelquefois sans cesser pourtant de monter. A la rigueur le troisième cercle, celui que la France dirige, peut se passer des deux précédens; car il pense lui-même et de plus il croit. Aussi est-ce le cercle du réalisme et de l'action, le lieu de la vraie chaleur et du travail fécond. Ce n'est pas en vain que la race des

Celtes, fille druidique des Gaules et des Bretagnes, a de tout temps eu le coq pour emblème, c'est-à-dire la parole, le cri qui frappe l'air, la propagande qui veille, la sociabilité. Le coq des Gaules est sur toutes les églises de l'Europe.

Mais l'excentricité s'empara enfin de ce cercle comme des deux autres. Alors on vit le vague des théories allemandes altérer peu à peu la clarté de l'esprit français, mais jamais au point de l'obscurcir. Car il tenait trop intimement au central ou romain, pour que l'alliance se rompît.

Malheureusement ce quatrième cercle héroïque et divin, dont l'Espagne est l'épée et Rome le sanctuaire, tomba dans l'excès opposé; à force de concentricité il s'immobilisa. La liberté cependant n'expira jamais tout-à-fait parmi ces peuples Latins, car ils s'appuient sur les Gaules; mais elle fut réduite à pleurer. C'est ainsi que peu à peu l'harmonie du grand carré chrétien s'est dissoute, et que l'œuvre de la Providence a été détruite. Par l'union servile de l'Église avec l'état, la paix chrétienne s'est transformée en lutte, et la lutte en manichéisme, dont la consommation a été la ligue du Nord contre le Midi, et l'organisation de deux camps séparés, qui aujourd'hui se regardent et se menacent.

Nous en sommes là. Quant à la grande unité d'empire slave, dont on voudrait effrayer l'Europe, ce n'est qu'un rêve fabriqué avec fracas par des idéologues aux gages de la seule puissance qui nourrisse ce désir coupable. Les éminentes qualités morales de cette race lui réservent sans doute de grandes destinées dans l'avenir. Mais unité et race slave sont deux choses qui se contredisent. Cette mer roulante de peuples et de tribus n'a jamais eu d'unité. Ce qu'on voudrait appeler race slave se compose de plus de vingt races, originairement et perpétuellement distinctes, et que la nature contradictoire de leurs institutions oblige à demeurer séparées. C'est le seul moyen pour

ses principaux peuples de vivre de leur vie propre, sans que l'un devienne à l'instant victime de l'autre, sa proie dévorée et à jamais renaissante.

Il n'y a d'unité possible sans asservissement et de confédération durable qu'entre les peuples Latins et Celtiques, dont les saintes Gaules sont le foyer, et avec qui tend à s'allier la pure nationalité allemande. Car depuis César jusqu'à nos jours, la limite rhénane entre les Celtes et les Germains n'a jamais été bien définie, tandis que leur fraternité a toujours été claire. Ce n'est que chez les peuples latinisés que la vraie égalité chrétienne des hommes entre eux a pris une racine profonde. Aussi n'est-ce que là que le christianisme s'est assis indestructible. Ce n'est que dans l'enceinte du vieux monde romain qu'il y a fusion des hommes en un seul homme, qu'il y a sociabilité, qu'il y a des nations compactes. En dehors de ce *pomœrium* sacré, tout se débat encore sous le joug des castes orientales. Chaque front y porte l'empreinte de sa tribu subjuguante ou subjuguée. Allez assiter dans ces empires à quelques grandes assemblées nationales, vous y entendrez une foule de langues, comme dans une tour de Babel ; réunies par la force et la crainte, des nations étrangères entre elles y sont conduites par un seul sceptre comme d'aveugles troupeaux ou comme des étoiles nébuleuses dans le chaos de la voie lactée. Il n'y a donc de ce côté point d'unité à espérer, il n'y a que l'esprit de l'inorganisme à craindre.

Ces antécédens étaient, ce nous semble, indispensables pour en venir à mieux juger les tendances actuelles de l'art, qui jamais ne se sépare des destinées générales des peuples.

2. État présent. L'art du Nord et l'art du Midi.

Il est clair aujourd'hui que le monde civilisé se partage de plus en plus en deux hémisphères, où règnent d'un côté le génie excentrique du Septentrion, et de l'autre le génie concentrique et unitaire, mais libre, du Midi. Or dès l'origine de la civilisation moderne, un mauvais génie pousse déjà à former deux camps, l'un rangé autour de Rome, appuyé sur les Gaules et poussant sa tête dans les îles bretonnes, l'autre formé par l'Allemagne, appuyé sur Bysance et l'Orient, avec son cortége de symboles artistiques et de théories philosophiques panthéistes. Les monumens de l'art témoignent hautement de cette grande antithèse : au midi est la réalité, au nord son symbole ou son ombre. C'est donc bien à tort qu'on appelle le Nord spiritualiste parce qu'il est fantastique ; mystique, parce qu'il est enveloppé de nuages. Madame de Staël et les Schlegel, avec leur nombreuse école, ont importé chez nous cette erreur, inconnue à nos aïeux qui avaient le bon sens de croire l'esprit français supérieur à l'esprit d'outre-Rhin. Ne nous abusons plus à notre propre détriment. A part le bienfait de la révélation et ses conséquences qui sont pour toute la nature fidèle, le mysticisme suit la lumière, et le matérialisme les ténèbres. Au nord règne la clarté lunaire, prélude des froides aurores du pôle. Cette clarté, pareille à celle des baïonnettes luisantes, éblouit, mais n'échauffe pas ; blanche comme la neige, elle est froide. Le Nord peut avoir des théories profondes, creuser jusque dans l'infini un point donné ; mais l'intelligence unie à l'amour, le regard brûlant de l'aigle qui plane sur l'ensemble

de la nature, le Nord n'en est pas doué. Il tend dans ses rêves à la matière grossière ou à un idéalisme sans fond. Nous espérons prouver un jour ceci par les monumens de l'art. En attendant, qu'il suffise d'observer que le mysticisme prétendu de l'Allemagne ne se déduit nullement de sa peinture sans amour et sans couleur. Tandis que dans la peinture catholique des Belges, des Français, des Espagnols éclate l'ardent coloris, au contraire le dessin prédomine dans la peinture allemande qui tient par toutes ses origines à la grandiose sculpture bysantine. L'Allemand par sa nature est sculpteur sur la toile, et dans sa sculpture rude et anguleuse, il n'est presque plus qu'architecte. Il est vrai que le moyen âge européen fut presque tout entier exclusivement dessinateur; ainsi les tableaux de Giotto ont encore l'air de bas-reliefs. Mais ceci dura peu; sous le pinceau des Italiens et des Espagnols, le coloris s'éleva bientôt jusqu'à la conception des corps lumineux, ainsi que leur mysticisme monta jusqu'à l'extase. Pendant que l'Allemagne maintenait encore dans ses tableaux le froid idéalisme bysantin, il se fondait en amour sous la main des peintres ombriens, siennois et latins.

Et lorsque le coloris moderne avec la perspective partit de la Flandre, sous les Van Eyck, pour régénérer l'art; on vit l'Allemagne, incarnée alors dans la Hollande, passer subitement de la tristesse de ses symboles momies à un matérialisme sans noblesse, du culte absolu de l'idée au culte dégoûtant de la forme. L'Allemagne alors gâta l'Italie toute pleine d'un chaste mysticisme, quand Dürer déjà n'en avait plus. C'est ce géant et son école qui sont allés glacer l'amour dans le cœur de l'Europe méridionale, que ravissaient en extase, au sein d'une nature divine, Francia, le Pérugin, Fra Bartolomeo, Raphaël.

Ainsi, le spiritualisme n'est point du nord nébuleux : ceci

est une des erreurs les plus funestes qu'ait accréditées le protestantisme. Que la science et l'érudition soient septentrionales, nous l'avouons volontiers ; mais cette science n'engendre ni l'action ni la vie. Au midi, est la vraie science divine. Là, on est enthousiaste du bien comme du beau. Là, on élève des monumens. Le soleil, en y échauffant les corps, anime les expressions, épanouit le regard, vivifie l'âme, rend les pensées plus claires, les sentimens plus purs ; en un mot, rapproche de la divinité, qu'on est porté à louer et à aimer davantage. Là, règnent l'abandon, la vie indulgente et facile, la pensée tolérante et pleine d'amour. Le Sud est le foyer de la prière. Dans le Nord, au contraire, règne la pensée violente ; c'est la patrie d'Odin et de l'éternel Faïda ; c'est le manoir du Germain, du brave ou de l'homme de guerre. Comme son corps, son intelligence travaille isolée, lutte presque seule contre la matière. L'homme n'y conçoit l'art, ainsi que la religion, que sous son côté pour ainsi dire humain. L'art, comme le culte, y est par nature absolu, exclusif, protestant. Il nie ou l'esprit ou le corps, s'absorbe dans la pensée ou dans la forme. A leur origine, les Germains ne purent croire à la divinité incarnée dans un homme. Tous les Goths étaient ariens : eux, à peine sortis de l'extrême barbarie, cherchaient déjà, comme les Grecs, dans le christianisme, une pure philosophie ou idéologie appuyée sur des symboles. L'affinité native des Allemands avec les Bysantins se révèle dans le mot même qui désigne, chez eux, une église. Kirche, primitivement *Kyrch*, d'après le vieil auteur teuton, Valafrid, vient de Kyrica, nom donné par les Grecs aux maisons du Seigneur (Kyrios)[1]. Des langes bysantins, l'Allemagne, à son dernier âge, se jeta dans l'extrême opposé, elle adora la forme sans restriction, ne vit plus que le

[1] Rheinwald. (*Kirchliche archæologie*, in-8°, p. 129. Berlin, 1830.)

vase, et encore sous son côté le plus infime; le secret orgueil de relever, par son esprit et sa puissante patience, cette réalité dégradée, fit tomber l'art jusque dans les ustensiles de cuisine hollandaise et prussienne. Toute la partie élevée, générale, sublime de l'art chrétien disparut. Le Nord avait triomphé.

Ce génie allemand, capable de creuser une pensée unique, comme un puits qui semble se perdre dans l'infini, travaillait un chat durant des années; et ce chat en peinture lui devenait l'univers. Au lieu de la beauté, il savait lui donner une désespérante vérité de ressemblance; il animait une casserole d'un caractère énorme. Mais où était le but moral et divin, qui est la fin dernière de l'art?

Il fallait un changement. Winkelmann commença et les Français achevèrent la révolution, par le retour violent et forcé à l'idéal héroïque des Grecs et des Romains. Doué d'un sens exquis, possédant au plus haut degré la géométrie de la beauté, Winkelmann arracha le monde artiste à cette plate imitation de la nature; mais là, du moins, il y avait la vie: il ne sut y substituer que la mort. Quelque belle et séduisante que soit la mythologie d'Homère, que peut-elle aujourd'hui pour le progrès? Cet art n'était plus dans nos mœurs; il fallait revenir au christianisme. Seulement ce retour, qui s'accomplit depuis bientôt vingt années, chacun le conçoit à sa manière.

Ainsi, l'engouement actuel de l'art du Nord pour l'allégorie et le bysantin est une conséquence naturelle du caractère que nous lui avons reconnu; il correspond d'ailleurs au retour à la féodalité, qui est aussi le symbolisme et le conventionnel dans un autre ordre. L'un et l'autre, avec leurs hiéroglyphes et leurs armoiries à chimères et à griffons, ont dû naturellement ressaisir la bonne Allemagne, depuis qu'elle s'est séparée de la France. Son activité idéaliste est, en effet, plus à son aise dans le symbolisme que dans la nature. Mais, par là, elle s'est séparée du

mouvement européen, qui de plus en plus se fait sans elle. C'est aux Schlegel et à Gœthe que l'Allemagne est principalement redevable de ce bienfait.

Écoutons un savant distingué de la Prusse parler sur son propre pays, dans une de ces réunions nationales, qui sont censées résumer le bon sens ou l'opinion générale d'un peuple.

M. Karl Schnaase disait, en 1831, au Kunst-Verein du Rhin et de Westphalie :

« Au nord, l'homme, repoussé par une nature hostile et malveillante, grandit en combattant contre elle. Le monde extérieur y est informe, la sensualité grossière; la forme humaine y porte plus visiblement les traces de la chute dans la matière, et l'expression de désirs non satisfaits... En lutte avec le septentrion, la figure humaine, dépouillée du repos de la beauté, acquiert d'un autre côté plus de caractère, une plus grande force individuelle. La hauteur et la pureté divines ne sont point, il est vrai, obtenues par cette route; mais elle plonge dans les profondeurs de l'homme, et par là le cœur soupire aussi, quoique terrestrement, vers Dieu.....

« Pendant que le méridional se développe davantage, d'après les lois universelles, qui le conduisent à une civilisation plus régulière, et par conséquent aussi plus générale, l'homme du Nord, plus exclusif, se fond moins avec la pensée de tous; il retient pour lui ce qu'il a eu plus de peine à conquérir. Il est plus séparé de ses semblables; et, dans la réalité, il a aussi plus besoin de cette séparation, et d'une solitude intime. Car là où l'esprit du Midi s'éveille et déjà jette la flamme, l'esprit septentrional, frappé d'assoupissement, dort encore au fond de lui-même......

« Le cercle domestique qui, dans ces contrées, se forme autour de chaque foyer, devient d'autant plus compacte qu'il est plus borné et plus rétréci..... Il en est de même dans l'art.....

Tout ce qui est borné est de son domaine... Il peint l'homme dans l'intérieur de son ménage, entouré de ses enfans, au milieu de ses occupations matérielles, de ses instrumens de travail, dans sa bonhomie et sa lourde joie. Et ce n'est pas seulement ce côté de la vie humaine, c'est encore tout ce qu'il y a de terrestre et d'isolé dans la nature ; c'est le paysage, l'animal, l'être même inorganique que la peinture du Nord affectionne..... Au septentrion règne l'homme ; au midi, Dieu. »

Traduit du Kunstblatt, 1831.

Il n'y a rien à ajouter à ces belles paroles, où le Nord se juge lui-même, reconnaît être l'isolement, la protestation de l'individuel contre l'universel, et avoue son infériorité artistique et sociale sur le Midi ou l'unité catholique.

3. Des futures destinées de l'art.

Tout le vaste empire de la nature est ouvert de nouveau devant l'artiste. L'art doit tendre à tout ce qu'il peut atteindre ; des limites quelconques à son activité le paralyseraient.

SCHNAASE [1].

Mais comment l'art atteindra-t-il son universalité dans un système qui tendrait à dépouiller le Nord de sa part d'influence sur le Midi ? Sans doute les nations ne peuvent plus s'entre-

[1] Das gauze weite reich der natur ist der kunst wieder geœffnet... Die kunst musz alles was sie kann. Jede beschræukung inner habb ihres gebiets würde ihre kraft læhmen. KARL SCHNAASE. (*Kunstblatt*, 1831.)

exclure ; les divers membres de la grande famille reviennent de plus en plus à la fraternité, et le temps paraît voisin où chacun aura enfin sa place paisible au soleil. Sans doute l'art ne doit plus rien exclure, ni la solennité des scènes romaines, ni les détails hollandais. Le peintre, comme individu, peut aller s'inspirer jusque dans les glaces du Kamtschatka et en faire sortir des chefs-d'œuvre. Mais quand il s'agit de montrer la tendance générale de l'art, et son but qui, en définitive, est un, il faut pourtant écarter les extrêmes, choisir entre le fantastique et le réel, entre la vie publique et la vie de ménage, entre la nature qui affirme et celle qui paraît nier le divin. Cette route mitoyenne, c'est la sérieuse histoire qui la représente ; c'est le réalisme ; c'est le génie français. On a vu le Nord et le Midi, l'Italie et l'Allemagne apporter dans l'art leurs élémens opposés : on en a vu ensuite la décomposition, quand la foi, c'est-à-dire l'inspiration, est venue à manquer aux artistes. Alors l'élément mystique et saint de Rome chrétienne est devenu mythologie ; sa solennité pompeuse a revêtu l'exagération héroïque des vieux enfans de Romulus ; d'un autre côté, la franchise de caractère et la bonhomie du Nord sont dégénérées en trivialité ; au lieu des réalités sérieuses de la vie humaine, on n'a rêvé que des cabarets, pour héros que des buveurs enluminés de bière hollandaise et prussienne. Qu'allait devenir l'art ? Un peuple se chargea de le sauver ; ce fut la France, qui vint se placer comme intermédiaire, comme réconciliatrice entre le Nord et le Midi. Ainsi l'unité en se décomposant avait produit deux camps, qui pour se sauver et se réunir en ont produit un troisième ; et ce nombre trois ou proportionnel, doit finir par mettre un terme aux ravages du dualisme : car la vérité est au milieu, également éloignée des deux extrêmes, comme dit la raison de tous les temps.

Passer du matérialisme allemand au cothurne mythologique,

c'était laisser, en quelque sorte, entre les deux rives, l'empire immense de la nature réelle et divine. L'art français se jeta dans cet espace ; il y trouva l'histoire, forme définitive sous laquelle toute vérité s'incarne.

Dès lors une ère nouvelle fut ouverte ; le doute fut tué par la pensée critique. Le génie positif et expérimental devint la seule règle du beau, que l'on saisit enfin dans sa forme dernière. Car ce n'est plus que comme fait qu'il pourra désormais agir sur les masses intelligentes, affranchies de l'illusion. Le règne des dilettanti, comme juges suprêmes du beau, ne peut plus revenir. Le bon goût, comme le bon sens, gisent en définitive dans le peuple. Bien qu'il soit, la plupart du temps, inapte à juger des finesses d'exécution d'une œuvre d'art, il en saura toujours admirer le côté divin, utile, social. « On ne doit plus, dit M. de Montabert[1], être la dupe de ces mille et mille assentimens académiques, qui perpétuent la célébrité de tant de fausses productions, et sanctionnent les erreurs du maniérisme. » Il faut un critérium général du beau, comme du vrai. Il ne peut plus être cherché dans l'initiation, comme au temps des antiques sacerdoces ; il n'existe nécessairement que dans l'assentiment des masses civilisées.

Le temps des fictions de tout genre est passé. La vérité doit rester ce qu'il y a de plus merveilleux, et la vérité pour l'homme c'est l'histoire. Elle est le canal, le véhicule de toutes les convictions, le moyen universel par lequel les peuples et les siècles, les plus éloignés les uns des autres, communiquent entre eux. L'histoire force l'injuste à trembler et à respecter l'homme ; seule, elle pourra briser le manichéisme actuel et ramener la primitive unité. L'entrée de l'art dans l'histoire marque, pour ainsi dire, sa troisième époque d'affranchisse-

[1] P. de Montabert, *Traité complet de peinture*, tome IX.

ment. Par là sont brisées les dernières entraves qui le retenaient enchaîné au conventionnel, ou le jetaient, loin de Dieu, dans le sein d'une nature morte. Ainsi la France, après avoir éveillé, chez les autres peuples, la liberté dans l'ordre civil, l'éveille aussi dans l'art.

En outre, par l'histoire pure et sans fiction, élevée à l'état de poésie, l'art européen revient directement au catholicisme, c'est-à-dire à la foi et à l'amour; car toutes les traditions historiques primitives des nations d'Occident sont catholiques. Et qu'on ne croie pas que par là l'imagination sera réduite au silence; le poète-peintre, dans une scène historique, saura toujours inventer l'exécution, créer la vie, animer la vérité de la chaleur du sentiment, sans blesser en rien les exigences réalistes. L'utilité morale, voilà le principe du présent et de l'avenir; donc l'art ne doit plus être un luxe de grand seigneur, il est un besoin du peuple. Le temps des palais est passé, avec celui des vassaux; l'art, comme tout le reste, doit, pour vivre, se faire peuple, c'est-à-dire utile à tous. Après trois mille ans d'esclavage au service des princes et des puissans, il est temps qu'il se proclame libre, et prenne possession de son véritable héritage, l'immensité de la nature humaine et divine. L'antique idéal héroïque ou symbolique, sur qui disputent les initiés, doit céder aux pensées populaires et à leur expression dont la multitude est juge. Les lointains systèmes astronomiques, les travaux d'Hercule, les expéditions de Bacchus, ou les exploits d'Hector et d'Alexandre, que le peuple ne connaît point, doivent se retirer devant la véritable histoire nationale et religieuse, tant passée que contemporaine.

L'art chrétien doit être chrétien. Or, on peut dire que dans le drame poétique, comme dans le drame du dessin et de la peinture, il ne fait que commencer à apercevoir clairement son but. Successivement détourné de sa route par les sceptiques

empereurs bysantins, successeurs de Constantin, par les chefs féodaux et les barons d'Occident, puis par les grands seigneurs modernes, l'art touche enfin, pour la première fois, à un libre et vaste épanouissement, dans lequel il saura exprimer le réel de cette terre, aux formes qui passent, en rapport avec le monde éternel des esprits, qui demeure, et élève de plus en plus vers lui l'humanité. On peut le dire hardiment, jamais la tendance chrétienne n'a été aussi claire, aussi près d'atteindre sa pleine réalité, et par conséquent sa puissance, qu'aujourd'hui.

Le christianisme, dans sa nature première, était la science dévoilée. Il redeviendra tel; car toute science est en définitive chrétienne.

Or, dans l'art, la science se révèle encore par l'histoire. La permanence de ce qu'on appelle si improprement le merveilleux, empêche l'art d'être universel, en fait la propriété de quelques uns, le retient dans les bornes du dilettantisme, et est cause qu'il n'est plus parmi nous que comme un débris mesquin des froides mais grandioses initiations de l'antiquité. Pour être complètement populaire, il faut que l'art parle au peuple de sa vie réelle, de ses mœurs, de sa foi, de ses éternelles espérances; qu'il soit son ange tutélaire.

L'idée de faire de Versailles le Musée historique de la France, est admirable. Seulement, au lieu de grands tableaux représentant nos révolutions, qui sont celles de tout l'Occident, on tombe trop dans les portraits isolés et dans la peinture de genre; et puis on tend à le transformer en Musée militaire; ce serait une funeste erreur. La nation française ne manie l'épée que quand le salut du monde l'ordonne. Ses plus beaux triomphes sont des triomphes d'intelligence.

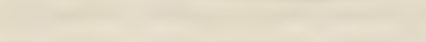
Or, de même qu'autour de l'histoire universelle chaque histoire nationale roule ses cercles; de même, au foyer de l'art

chrétien ou catholique, chaque peuple retrouve naturellement son génie privé et son style individuel, réconciliés par l'histoire avec la nature en même temps qu'avec le divin. De cette manière l'Allemagne pourra sans danger revenir à sa bonhomie, l'Italie à sa magnificence de mœurs, la France à son bon sens; et aucun peuple ne songera plus à s'approprier le style de son voisin; car chacun trouvera la vie en lui-même.

Les peintres allemands, non égarés par l'idéalisme ou la matière, sont sans contredit de grands poètes, mais ils ont un style qui ne sympathise pas avec le nôtre. Et l'enthousiasme non motivé pour eux, qui a commencé à s'emparer de nos artistes, ne pourra, si le bon sens et l'opinion n'y mettent ordre, nous mener qu'à l'abîme. Qu'a de commun *Lesueur,* le plus national de nos peintres, avec Martin Schœn et Wohlgemüth? Cette peinture énergique et anguleuse, dont le rayon créateur est le chant des Niebelungen, se rattache bien plus que la nôtre à la tradition grecque et bysantine, où prédomine le sentiment plastique; tandis qu'à nous notre origine est à Rome et dans les Flandres, qui sont françaises et non germaniques. Nous sommes la transition du nord au midi. Là où l'Allemand ne sait faire qu'un admirable dessin, notre peinture, fille de la couleur et de la lumière, produit une scène que le soleil anime et qui vit. L'Allemand est poète et dessinateur, à son apogée il est encore plastique. Sauf la pureté des contours et de l'idéal qui lui manquait souvent, le puissant Dürer peignait comme Phidias sculptait. Ses fameux apôtres posent ainsi que des colosses de granit.

Ceci explique naturellement pourquoi l'Allemagne, dans son Wallhalla, ou musée historique de ses grands hommes, au lieu de tableaux et de fresques, a, pour les immortaliser, choisi la sculpture, comme aurait fait un peuple ancien. Ce grand monument, outre qu'il ne paraît pas devoir être jamais très po-

pulaire, n'étant pas consacré aux événemens sociaux de la race germaine, ne sera d'ailleurs qu'une collection de bustes et de statues, circonstance peut-être moins fortuite qu'elle ne semble, et qui tendrait à prouver que les Allemands eux-mêmes n'espèrent atteindre un jour à un haut degré dans les arts d'imitation que par la sculpture; de là, la prédominance du dessin dans tout ce qu'ils font. Au contraire, la France est surtout coloriste. Son esprit clair, son caractère vif, enthousiaste, ses institutions, ses mœurs, toute sa littérature en témoignent. Elle est depuis 1830 sur la voie d'un développement artistique immense, pourvu qu'elle ne méconnaisse pas son principe. Mais, dans le nord aristocratique et guerrier, idéaliste et protestant, elle ne trouvera nulle sympathie. Elle ne sera féconde et agissante qu'en s'alliant avec le midi. En pleine possession du coloris flamand, nos artistes peuvent ressusciter agrandie la peinture méridionale de Francia, de Raphaël, de Murillo et du Titien, où il n'y a pas un coup de pinceau qui ne soit comme plongé dans le soleil.



4. Du coloris dans la peinture et des moyens de le perfectionner.

C'est peut-être ici le lieu d'observer la différence réelle qui existe entre le coloris et le clair-obscur, bien qu'on les confonde dans le langage, avec une apparence de raison, car ils ne sont que les deux faces distinctes d'une seule et même chose. En effet il est clair que les objets ne contiennent point en eux la couleur, puisque dans une nuit complète tout est noir; la

couleur vient de la lumière, comme le son vient non de l'instrument qui joue, mais de l'air mis en vibration : l'acoustique et la chromatique, science des sons et science des couleurs, sont aujourd'hui étudiés de concert, et non à tort. Car tout dans la lumière et le clair-obscur est le résultat mathématique des différentes réverbérations optiques, par diffusion, réflection, réfraction, diffraction du jour et de ses rayons, du soleil, de la lune, des flambeaux, des corps réfléchissans, des ombres sur les corps mats ou luisans, polis ou raboteux, opaques ou absorbant la lumière. Or, toutes ces lois si diverses ont également pour objet le coloris et le clair-obscur.

Mais la couleur et ses nuances une fois obtenues, on n'a pas pour cela atteint le clair-obscur ou l'harmonieux concert de l'ombre et de la lumière, qui est comme l'embrassement de la terre et du ciel, et qui correspond en quelque sorte dans l'ordre philosophique à la conception de l'infini par le fini, de l'éternité par l'homme. Fruit en même temps de l'amour et de la science réalistes dégagés de tout symbole, le clair-obscur a élevé la peinture moderne de l'antique couleur dans la lumière, en même temps qu'il l'a transportée de l'asservissement dans la liberté. Et ici reparaît de nouveau forcément la distinction entre le Nord et le Midi. Le nord hollandais et allemand comprend peu de chose au clair-obscur, le midi l'a créé. Ses trois sources sont Léonard de Vinci, qui avait du reste un assez faible coloris, Giorgione et Titien : et son apogée, c'est Claude Lorrain et Murillo. Il y a donc la *teinte* qui est l'essence du coloris, et le *ton* qui est celle du clair-obscur. Beaucoup de maîtres ont l'un sans avoir l'autre. Ainsi le Corrége excelle dans les tons animés, que lui inspire un chaleureux sentiment. Rubens également est plus grand par le clair-obscur que par ses teintes très souvent malheureuses. Claude Lorrain qui est tout âme et mélodie des tons est surpassé dans les couleurs par la masse

des Hollandais, à qui appartient la gloire d'avoir développé le côté antique de la peinture *chez les modernes*, légué par les Vénitiens. Le coloris est hollandais. Le clair-obscur ou le jeu libre de la lumière est belge, français et italien. Paul Véronèse et surtout le Dominiquin étaient faibles dans les teintes, ils excellaient dans le ton ou la vie. Rembrandt que ses compatriotes bataves ne reconnurent point comme des leurs, Vandyck, Prud'hon, Greuze, nos plus célèbres Français actuels tirent toute la puissance de leurs tableaux non de l'énergie colorifique des teintes, mais de la chaude combinaison des tons. C'est qu'en effet le coloris est une partie secondaire de la peinture, une pratique qu'on peut jusqu'à un certain point soumettre à des règles fixes, au lieu que le clair-obscur est dans la peinture l'élément poétique par excellence, le fruit d'un regard enthousiaste et de la vue inspirée des objets.

Néanmoins si la forme et la couleur de l'être naturel sont en quelque sorte séparables, il n'en est pas ainsi du clair-obscur et de la couleur, sans laquelle le premier ne peut se concevoir. Ainsi coloris et clair-obscur sont entre eux ce que sont dans le dessin le linéaire ou géométral et le perspectif; c'est-à-dire que l'un sort de l'autre. Et cependant il est difficile de changer les expressions reçues et de dire, par exemple, clair-obscuriste au lieu de coloriste, de sorte que les peintres chez qui prédominent ou la teinte ou le ton sont rangés dans la même catégorie. C'est ce qui a fait croire à une sorte de communauté entre l'art hollandais et l'art français, tandis qu'ils n'ont guère de commun que le coloris, qui se rattache au côté plastique de la peinture comme la Hollande se rattache à l'Allemagne.

En outre, la couleur et le coloris, dans le sens rigoureux des termes, sont encore deux choses bien différentes; les plus belles couleurs ou teintes crues sont sans contredit les échantillons des teinturiers : où les trouve-t-on répétées sans modifi-

cation dans Van Ostade, Gerard Dow, Metza ou Claude Lorrain ?

Les couleurs crues, d'où l'on espère souvent tirer le grandiose ou la fierezza de Michel-Ange, n'aboutissent qu'à faire retourner l'art droit à l'antique et par là même à l'inflexible canon. Ces couleurs fortes et tranchées des tableaux primitifs correspondent en sculpture aux images colossales de l'Orient. Aussi quand Michel-Ange voulait exprimer le formidable, comme dans son Jugement dernier, donnait-il à ses figures un relief extraordinaire et aux contours une précision de lignes presque exagérée.

Sans doute dans le fond obscur des sanctuaires, dans l'ombre mystérieuse des chapelles, ces apôtres et ces madones gigantesques, sans dégradation de teintes, à couleurs qui se détachent et font bosse en quelque sorte sur des fonds uniformes, débris de la technique bysantine, peuvent être d'un effet puissant. Elles maîtrisent l'œil; elles impressionnent les sens en faisant naître l'idée d'une force inconnue.

Mais le christianisme, qui n'est plus la terreur, ne peut user de pareils moyens qu'exceptionnellement.

Quoi qu'il en soit, le coloris étant destiné à fortifier par l'imitation des teintes naturelles des objets, l'imitation de leur relief, il s'en suit que, loin de nuire au dessin, il doit en être le complément. Et tout art doit plus ou moins l'adopter dans ses formes, car l'objet n'est jamais sans couleur. La répugnance des dessinateurs à s'en servir, parce que Michel-Ange y a souvent échoué, et que Rubens n'en a su tirer que des faces vineuses ou empourprées, et donne même à ses madones un air de noce flamande, part d'une conception absolument fausse de l'harmonie qui doit diriger la palette. « Combien de temps, dit M. de Montabert, dureront encore ces préventions modernes... si funestes à l'art philosophique de la peinture ? Non, le beau coloris n'est pas toujours celui qui par de brillantes cou-

leurs... charme et attire la vue... ; il est souvent au contraire celui qui en s'adressant à l'esprit ne lui présente que des teintes tranquilles, et compose une harmonie triste, sombre, pathétique..., conforme au sujet. Le beau coloris est un coloris beau pour l'esprit, pour l'intelligence, pour le cœur... C'est le coloris convenable au mode du tableau. » Il doit former un concert qui plaise aux yeux et en même temps un accord moral parfait. Sans lui toute expression demeure incomplète. Il est un des fondemens les plus essentiels de l'art.

Mais pour obtenir une complète régénération du coloris, il faut reconquérir et remettre en pratique tous les anciens procédés, perdus peu à peu depuis trois siècles. Enivré par l'élan poétique de l'esprit, l'art chrétien, lors de son exaltation, négligea trop la matière, il expie maintenant son imprévoyance. La dégradation des fresques de Raphaël, de Michel-Ange, de Jules Romain, et des tableaux sur toile et à l'huile de presque tous nos grands maîtres, par suite de la mauvaise technique des trois derniers siècles, a forcé de se jeter dans des moyens déplorables pour conserver à nos neveux ce qui des œuvres de nos devanciers mériterait d'être éternel. L'encaustique aurait prévenu tout cela. Malheureusement l'expérience des siècles avait manqué jusqu'ici pour prouver l'insuffisance de nos procédés modernes dans la peinture monumentale.

Écoutons M. de Montabert[1].

« Tous les auteurs qui ont eu occasion de parler de l'invention de la peinture à l'huile, ont répété, d'après une foule d'écrits, que Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, en a été l'inventeur. Mais depuis la fin du dix-huitième siècle, on a vu un grand nombre d'écrivains occupés à réfuter cette assertion ; et personne n'hésite à croire aujourd'hui qu'un procédé aussi sim-

[1] *Traité de peinture*, tome IX.

ple que celui qui consiste à broyer des couleurs dans une huile qui puisse sécher, procédé que pratiquent tous nos peinturiers de l'Europe et ceux de l'Amérique, a dû être connu avant le quinzième siècle et dans toute l'antiquité. D'ailleurs plusieurs manuscrits antérieurs à Jean de Bruges, qui florissait vers l'an 1400, le prouvent d'une manière incontestable... En général les artistes regardent comme une niaiserie cette controverse qui tend à assigner soit à Van Eyck, flamand, soit à Colantonio del Fiore, napolitain, soit à tout autre, cette découverte prétendue, et ils pensent que la chose ne vaut pas la peine qu'on prend.

« Quelle découverte réelle put donc faire Van Eyck? La voici; il trouva un moyen dessicatif et conglutinatif; il fit cuire ses huiles, et sut en composer une mixture qui donna aux couleurs du ton, du brillant et permit de les parfondre admirablement. Ce perfectionnement fut appelé à juste titre une invention. »

De cette manière, le peintre chrétien put davantage spiritualiser la forme, en la plaçant dans une lumière mieux fondue et plus diaphane. Mais peu à peu le secret du bon flamand se perdit; ses tableaux sont encore frais et ceux de ses élèves ne présentent souvent plus qu'une masse confuse de couleurs. Ce fut bien pis quand vinrent les Carraches, sculpteurs sur leurs vastes toiles.

Or, il est évident que pour un monument d'art deux conditions sont également nécessaires, l'inaltérabilité et la beauté.

« Certes, ajoute l'auteur que nous venons de citer, l'invention de couleurs vitreuses parfondues et émaillées au feu, invention presque aussi ancienne que les sociétés, remplit cette condition. Rien n'altère de semblables couleurs; mais les peintres ont préféré l'encaustique ordinaire, parce que celle-ci oblige à moins de précautions et de gêne. D'ailleurs on sait

que les peintres parvinrent à rendre cette peinture encaustique inaltérable. Après la condition de solidité vient celle de l'éclat et de la beauté des teintes, puis la condition d'intensité lumineuse, et la nécessité des tons forts, élevés et profonds : la diaphanéité ou transparence matérielle en certaines parties est indispensable et de là peut-être résulte encore la préférence que les anciens donnèrent à l'encaustique sur la peinture en émail..... Or, est-ce bien cette peinture-là que nous a procurée Van Eyck, et doit-on, en employant inconsidérément l'huile dans les couleurs, espérer d'atteindre à la beauté, à la pureté, à la fixité chromatique? Non..... »

5. De la peinture encaustique.

Ainsi, malgré le progrès réel que Jean de Bruges fit faire à la peinture, son nouveau procédé ne produisit matériellement rien d'heureux. Ses successeurs inhabiles, oublieux, négligèrent de prendre toutes les précautions que lui-même avait prises ; ils prodiguèrent inconsidérément cette huile trompeuse qui corrompt les couleurs, et au lieu de teintes profondes et diaphanes, ne donne en dernier résultat que des carnations basanées, un jaune maladif ou les doctes nuages de fumée. Sans doute, dans la troisième transformation artistique, comme sociale, qui se prépare, le progrès de la peinture aura pour principal but le développement du clair-obscur et de la perspective, de plus en plus conquérant la lumière ; mais ce but ne peut être atteint qu'en perfectionnant les couleurs. Comme un bataillon sacré d'invincibles, qui dans le feu de la bataille se ruant tête baissée sur l'ennemi, a dégarni ses flancs et ses

derrières, et mis à nu les racines de la montagne primitive sur laquelle il s'appuyait; ainsi les artistes chrétiens, entraînés par un désir de perspective infinie, à force de fondre et de dégrader les teintes, leur ont fait perdre toute profondeur; il faut qu'elles redeviennent consistantes, ou le néant les envahira. Nous devons reprendre les postes abandonnés, occuper de nouveau la base des monts, dérouiller toutes les vieilles armes enfouies dans l'antique catacombe, pour livrer à la matière qui reparaît devant nous, comme une sombre nuée, un nouveau, peut-être un suprême combat. Redemandons à l'Orient actuel, qui les a reçues des anciens Indous, Egyptiens, Grecs, ses profondes, ardentes, inaltérables couleurs. C'est le fruit des quatre mille ans de vie matérielle et opprimée du genre humain : la glorieuse humanité spiritualiste doit en hériter, comme le fils hérite du fruit des sueurs de ses pauvres aïeux. A elle doit appartenir la gloire de fondre ces élémens de feu en milliers de nuances lumineuses. La peinture en émail sur terre cuite, lave, porcelaine, presque réduite aujourd'hui à l'état d'humble miniature, et qui chez les anciens peuples jouait en quelque sorte le premier rôle, doit sortir du boudoir où elle vit tristement reléguée. Cette peinture éternelle, qui, comme une muse inflexible, nous a transmis sur les vases égyptiens, étrusques, chinois, grecs, l'histoire des religions matérielles, des arts et des folies des hommes depuis l'origine du monde, pourquoi ne serait-elle pas appelée à transmettre aux siècles futurs les splendeurs de l'humanité éclairée par le Christ? Ce fondement de l'art dans tous les temps doit reprendre une large base.

Quant aux fresques, leur impuissance dans ce genre est assez démontrée pour les Italiens et les Français, depuis que les merveilles de Michel-Ange, de Raphaël et du Primatice sont perdues, en grande partie, et le seront bientôt totalement.

Pendant que les frivoles peintures mythologiques de Pom-

peïa, faites il y a deux mille ans, nous sourient, toujours fraîches, nous voyons disparaître la cène de Léonard de Vinci et le jugement dernier du Dante de la peinture, les deux plus grandes œuvres de l'art. Le retour aux anciens procédés encaustiques, perfectionnés le plus possible, est donc un impérieux besoin pour les peintures des plafonds et des murs, comme pour les tableaux de moindre proportion. Le nouvel élan que les gouvernemens paraissent, depuis quelques années, vouloir donner à la fresque comme peinture monumentale, n'est donc nullement justifiable. Il n'y a que des esprits mesquins qui puissent songer à orner les temples et les salles des grandes réunions nationales de décorations, qu'on sait maintenant devoir durer un siècle au plus. On a prouvé d'ailleurs contre ceux qui objectaient que la fresque avec ses teintes mattes est plus favorable à l'œil dans les appartemens que la vivacité ardente de l'encaustique, on a, disons-nous, démontré que les couleurs ternes et moyennes s'obtiennent aussi facilement par ce procédé que par un autre. Et de plus, un grand nombre de couleurs, inaccessibles à l'huile, se fondent complètement dans les dissolvans dont la cire liquide est la base. Et ces couleurs dont la fresque est également privée, Mérimée a prouvé, dans son savant ouvrage sur la peinture à l'huile, que ce sont les plus brillantes, celles qui impressionnent le plus. Enfin, les empâtemens exagérés, auxquels le défaut de transparence des couleurs actuelles oblige nos peintres de recourir, trouveraient un terme dans l'emploi de la nouvelle méthode.

Une autre raison de la destruction des tableaux, c'est la substitution de la toile aux panneaux de bois du moyen âge. « La différence d'une peinture sur toile et d'une peinture sur panneau est si sensible, et la conservation de la couleur sur le bois est tellement remarquable, qu'il est étonnant que ceux qui prétendent à des ouvrages parfaits ne l'emploient pas toujours.

Posées sur la toile, les teintes perdent leur émaillé, leur fraîcheur, et surtout leur transparence ;.... sur le bois, elles conservent leur poli, leur beauté et la force des tons[1]. » Ce n'est pas que les Bysantins, et les anciens par conséquent, ne peignissent aussi sur toile, témoin le *volto santo* du voile de sainte Véronique, multiplié partout durant la période barbare ; mais ces petits tableaux étaient pour les chapelles et les oratoires domestiques. On les employait si peu comme peinture monumentale, que la superstition grecque regarde encore aujourd'hui comme profanes les tableaux modernes, lorsqu'ils sont sur toile. Pour tout ce qui regarde la durée physique, croyons-en les anciens ; ils sont nos maîtres dans les choses matérielles.

On a découvert à Stuttgard, depuis quelques années, un nouveau genre de peinture à fresque, qui tendrait à détrôner la peinture murale proprement dite, en la transportant sur la toile, laquelle, au moyen d'encadremens, s'appliquerait ensuite sur les murs. Mais ce nouveau procédé, que son auteur voudrait, dit-on, tenir secret, ne peut avoir de grands résultats. La peinture monumentale bien entendue ne se séparera jamais des matériaux même de l'architecture.

6. De la peinture sur verre.

Une autre réhabilitation non moins importante, que notre âge a commencée et qu'il doit accomplir, c'est celle de la peinture sur verre. Bien que venue des Orientaux, son perfectionne-

[1] Montabert, *Traité de peinture.*

ment ou sa seconde invention est incontestablement l'un des plus beaux fruits du christianisme, et de sa tendance à la transfiguration lumineuse des corps, devenus dans le paradis aussi éclatans que le soleil, selon l'Écriture. Ainsi la cathédrale, paradis terrestre, devait, comme celui du ciel, refléter le plus possible des images de lumière. On objecte que dans cet art la transmission uniforme des rayons solaires, au travers des vitraux colorés, considérés à contre-jour, est un obstacle invincible à la justesse optique d'imitation. « Les corps opaques, représentés dans ces images de cristal, ont nécessairement l'air d'être diaphanes, » dit M. de Montabert. Or, c'est précisément ce que l'on voulait atteindre; donc la réussite fut complète. Aussi le même auteur finit-il par ajouter :

« Malgré tout, le spectacle de ces couleurs si animées, et qui nous enchantent, ces cristaux de pourpre et d'azur, ces masses d'émeraude et de topaze, développées par les rayons directes du jour, doivent former un langage.... et s'il n'est pas donné au peintre sur verre de répéter avec justesse l'harmonie naturelle des objets, il peut, avec ces vives couleurs, produire un certain concert exalté et pittoresque ; il peut parvenir à de grandes expressions, à de poétiques résultats. »

A la vérité cet art, sans esthétique durant les temps de barbarie, s'était jeté, comme tous les autres, dans les divagations d'une mystique sensualité. Aucune philosophie, aucune symbolique régulière, ne guidaient les artistes verriers dans l'étalage emphatique de ces couleurs éclatantes : prodiguées sans ententes des ombres, elles ne produisaient que des figures fausses, mais à teintes fortes, à poses tranchées, qui flattaient le goût rude des enfans féodaux. A peine trouve-t-on, en Europe, quatre ou cinq églises dont les verrières puissent exciter une complète admiration. On croyait que, pour l'artiste, une imagination vive était tout; la science, qui est le bon sens

de l'art, et le respect pour la vérité, ou les traditions historiques, n'étaient pas comptés comme conditions.

Il n'en sera plus ainsi dans l'art futur. Seulement, il est à craindre qu'abusant des découvertes de la science, et des nouvelles connaissances optiques, il veuille chercher sa puissance dans un vain jeu de lumière et d'effets fantasmagoriques, indignes de la gravité du sanctuaire chrétien. Dans tous les cas, il est un ordre entier de réalités et de sentimens religieux qui ont besoin d'un certain silence des couleurs et d'un recueillement profond. Pour ces sujets-là, cette peinture n'est point faite. Les éclats trop constans de ses rubis et de ses émeraudes détruiraient, dans ce cas, le calme de l'harmonie sacrée, et les combinaisons amortissantes du clair-obscur. Mais elle est éminemment créée pour représenter les anges qui adorent, en se voilant de leurs ailes étincelantes, les animaux apocalyptiques aux regards de flammes, les saintes vierges élevées en extase, les apparitions miraculeuses des êtres transfigurés, dont les corps n'ont plus rien de l'opacité terrestre. Pourtant, le domaine naturel de cette peinture aux couleurs translucides, aux effets, en quelque sorte, météoriques, n'en restera pas moins toujours, comme dans le passé, la décoration architectonique. Employée pour les arabesques, dessins d'étoiles, de fleurs et d'arbres, et autres ornemens, elle embrassera la nature comme dans un prisme magique. Toutes les splendeurs de ses teintes pourront se répandre impunément du calice des fleurs, ou des sphères roulantes du firmament azuré. Mais pour représenter de tels sujets, sans tomber dans le fantastique, combien de goût ne faut-il pas!

Concluons donc, avec l'auteur précité, que « le perfectionnement de la peinture sur verre dépend moins des efforts de quelques peintres chimistes, que des efforts d'artistes véritablement philosophes..... Aujourd'hui nos chimistes, qui, à la

vérité, ne produisent pas en verre teint des couleurs plus belles que celles des anciens peintres, sont parvenus à peindre les carnations d'une manière très satisfaisante et très remarquable. Ce nouveau charme... aura des conséquences importantes, en ce qu'on adoptera fréquemment ce genre de peinture pour les églises, les palais, les galeries, puisque les figures ne seront plus décolorées comme elles l'ont été jusqu'ici, et que les tons seront bien plus modifiés, bien plus fondus que sur les anciens vitraux. »

L'une des principales raisons qui avaient empêché l'ancienne peinture sur verre d'atteindre à son dernier perfectionnement, était l'impossibilité de fondre de grandes vitres pour les tableaux d'histoire, ce qui forçait à briser désagréablement les figures. Cet obstacle n'existe plus, grâce aux progrès des arts mécaniques, qui préparent lentement de nouvelles voies aux arts de la pensée. En outre, nos peintres-verriers actuels, dans les cas où il leur faut employer plusieurs verres, ont imaginé de les réunir de manière que les liens en plomb ne se rencontrent que sur les lignes brunes du tableau, en sorte que l'obscurité de ces sutures ne s'aperçoit que de près et ne choque pas.

Ainsi la jeune civilisation récupère par degrés l'héritage de l'ancienne. Les découvertes matérielles facilitent l'élan du génie. La table du festin se couvre, en attendant les convives.

Les nouveaux vitraux peints, commandés par le gouvernement, depuis 1830, à la manufacture de Sèvres, n'ont été, il est vrai, jusqu'ici, malgré leur ardente couleur, que de froids ouvrages d'industrie. Mais espérons que bientôt cet art céleste, si ardemment cultivé par les Anglais, depuis quelques années, et qui eut jadis en France son principal sanctuaire, nous devra son dernier triomphe ; en même temps qu'à Rome, où les muses gothiques n'ont que rarement été vues, la peinture sur verre viendra au secours de la mosaïque, sa sœur aînée, qui, tristement échouée loin de sa nature primitive, expire maintenant dans Saint-Pierre.

7. De la Mosaïque.

C'est ici le lieu de parler de cet art antique qui, placé dans l'échelle du beau, immédiatement au dessous des hauteurs d'où la peinture domine dans le christianisme tous les autres arts, semble l'intermédiaire entre les œuvres de la palette et celles du ciseau, et les rapproche, les réconcilie, en participant de leur double nature.

Restée enfant chez les Grecs, trop peu patiens, la mosaïque, sous le nom d'*opus musivum*, atteignit chez les Romains sa plus grande perfection dans le paganisme. La mosaïque de Sylla, trouvée dans les décombres de son fameux temple de la Fortune Prenestine, est le plus vaste travail de ce genre que l'antiquité nous ait légué. Les premiers chrétiens et les Italiens du moyen âge élargirent les limites de cet art, mais en respectant toujours sa nature et sa destination architecturale. De cette manière ils étaient parvenus à en tirer des effets immenses.

Ces personnages gigantesques, patriarches et prophètes de l'ancien monde, qui du fond des absides dominaient les basiliques, comme à Sainte-Marie-Majeure, à Saint-Paul, à Saint-Jean-de-Latran, à Sainte-Marie-Transtiberine, se dessinant seuls, entourés du désert et du silence, sur leurs vastes fonds d'or et d'azur, exprimaient tout un ordre de pensées immuables et solennelles, qui demeurent nécessairement étrangères à la peinture. En représentant en quelque sorte la vieille humanité, qui, ferme dans ses espérances de transfiguration, se tient immobile sur la matière vaincue, cet art inspirait un re-

cueillement sévère, approprié à la vie spiritualiste des modernes. Privé du mouvement pittural et des mille moyens de perspective et de clair-obscur qui charment les yeux et présentent à la fois une foule d'images, il forçait l'homme à rentrer en lui-même, et à fixer une seule pensée.

Mais arrivé au seizième siècle, cet art a, comme tant d'autres, violé ses limites naturelles, sans pouvoir néanmoins atteindre au but désiré, celui de répéter complètement les chefs-d'œuvre du pinceau, quoique la fabrique actuelle des mosaïques du Vatican, créée par les deux célèbres Cristofari, père et fils, soit parvenue à exécuter en cubes de verre quinze mille variétés de teintes, divisées chacune en cinquante degrés, depuis le clair le plus élevé jusqu'au foncé le plus compacte. Mais la pierre brute ne peut pas plus imiter complètement l'œuvre du pinceau, que le perroquet la parole humaine. Une telle espérance partait d'une conception trop matérielle de l'art, ou d'une confiance exagérée dans la possibilité de spiritualiser la matière.

« Il est douteux, dit un écrivain de notre temps, que les modernes aient eu des vues philosophiques sur l'emploi des moyens tout techniques de la mosaïque. Car, si l'on excepte les ouvrages grossiers des absides ou des portiques des anciennes églises d'Italie, ouvrages dans lesquels le bon sens au moins avait présidé, on ne voit guère, après cette époque, dans la peinture en mosaïque, que des perfectionnemens industriels, et l'on y remarque un oubli de toute philosophie dans le choix des sujets confiés à ce genre impérissable de peinture.

« J'oserai dire, malgré nos très illustres prôneurs des Caracci, des Guercino, etc., que c'était Cimabuë qu'il fallait prendre pour guide dans la route qu'il ouvrit aux mosaïcistes.....

« C'était la majesté de Dieu, de Jésus, de la sainte Vierge, des Apôtres, qu'il fallait représenter par les mosaïques, en

perfectionnant les essais informes de ces maîtres. C'étaient les belles proportions, les belles draperies, et les linéamens-types qu'il fallait fixer et rendre permanens à la vue des fidèles. Mais d'autres idées ont préoccupé les modernes, si prétentieux, au sein de leurs écoles... académiques. Les papes voulurent embellir avec magnificence le premier temple de la chrétienté: qu'ont-ils obtenu? des tableaux qui répétèrent à grands frais les peintures accréditées, mais qui ne furent guère en harmonie avec la sainteté du lieu. Que représentent ces mosaïques indestructibles qu'on a multipliées à Saint-Pierre de Rome, et qui sont évaluées, l'une dans l'autre, plus de cent mille francs? C'est, il est vrai, saint Pierre soutenu miraculeusement sur les eaux... mais dans quelle attitude burlesque... quel ajustement! quelle physionomie! enfin quelle pose Lanfranco a-t-il donnée au Sauveur, dans la peinture originale et tout académique qui a servi aux ouvriers mosaïcistes, traducteurs de ce tableau... Que peut inspirer d'utile et de pieux toute cette composition? et ce martyr de saint Erasme que le grand Poussin a eu le courage de peindre, et qu'on a eu soin de répéter en mosaïque, quels sentimens peut-il susciter? On y voit ce saint allongé sur un chevalet, le ventre ouvert, et ses entrailles en train d'être dévidées sur un grand tourniquet.

« Nous plaisantons Cimabuë; mais Cimabuë eût usé d'indulgence en nous appelant des fous...

« Quels moyens, a-t-on dit, pourront soutenir les arts dans leurs révolutions, ou les faire renaître s'ils venaient à périr, victimes encore une fois de la barbarie? Les sciences, les lettres se perpétueraient par l'art de l'imprimerie...... répandue dans presque tous les pays du monde.... mais qui reproduirait la peinture? La mosaïque seule peut rendre à cet art le même service... lui assurer la même perpétuité. La peinture ordinaire est détruite, dès que sa surface est effacée; mais toute la su-

perficie d'une mosaïque peut être éraillée, gâtée, méconnaissable, sans qu'il y ait destruction de l'ouvrage. Pour faire revenir le tableau effacé, il suffit de lui rendre son poli, et on peut l'user ainsi jusqu'à la fin de son épaisseur. »

« Milizia, qui connaissait mieux l'art, ajoute Montabert, pensait bien autrement. Pour peu qu'on raisonnât, dit-il, adieu les tapisseries, adieu les mosaïques. Les anciens se servaient de ces dernières pour leurs pavés, et Rome moderne se pavanne d'en montrer des tableaux à Saint-Pierre.... Mais elles seront de la plus grande durée possible ; tant pis : le mauvais ne saurait avoir une durée trop éphémère.

» L'art de polir, de rapporter, de cimenter des petites pierres rares, de petits cubes de verre coloré, imitant ces pierres ; cet art, dis-je, est très admirable ; mais tant qu'il reste entre les mains de gens ouvriers, il n'est qu'un art d'industrie[1]. »

Il n'y a rien à ajouter à ces jugemens pleins de sens et de critique d'un grand connaisseur. En effet, comment pouvait-on se flatter de répéter par un travail de manœuvre, avec la pierre brute, les effets du plus spiritualiste des arts ; de saisir par la froide juxta-position de cubes de verre opaques, l'ardent rayon de lumière, la perspective infinie, échappés d'un pinceau chrétien ? La suite d'une telle erreur a été de faire sortir la mosaïque de sa propre nature, et de la dépouiller de sa puissance.

Il y avait un moyen plus simple d'assurer à nos plus importans tableaux l'immortalité matérielle, c'était de les peindre par l'ancien procédé de l'encaustique, au lieu de lui préférer l'huile et la fresque.

Maintenant, un autre art, à qui l'humanité chrétienne doit presque autant de jouissances qu'à l'imprimerie elle-même, la

[1] Montabert, *Traité complet de la peinture.*

gravure, tend aussi à se dénaturer, même à se perdre. Il est triste de voir cette douce compagne de tous nos progrès, depuis trois siècles, tomber peu à peu, maintenant que l'art à bon marché de la lithographie lui a succédé dans la faveur publique. Cette fille nouvelle des granits allemands, avec ses contours vagues, ses lignes pesantes, son regard souffrant, ne pourra cependant jamais exprimer la finesse des détails, la délicatesse d'expression que sait rendre le burin sur l'acier.

Relevé par Raphaël Morghen, mort de nos jours, et dont le plus beau chef-d'œuvre est la Cène de Léonard de Vinci, cet art avait été long-temps dirigé par Moreau, si habile à reproduire les scènes de mœurs des règnes de Louis XIV et de Louis XV, qui légua enfin son sceptre à Desenne et à M. Achille Devéria, talent improvisateur sachant triompher d'un seul coup de burin de toutes les difficultés de l'art. Mais peu à peu la gravure anglaise nous envahissait avec ses eaux-fortes, sa manière noire, ses effets fantasmagoriques et son étonnante délicatesse d'exécution, qui séduisent, tout éloignés qu'ils sont de la force réelle et claire du burin français.

L'habile Devéria se jeta dans la lithographie. Négligés dans leur dessin, mais plein de caprices, de pantomime et de finesse, les deux frères Alfred et Tony Johannot le remplacèrent dans la gravure. Le monde a maintenant leurs brillantes collections de vignettes pour les œuvres de Walter-Scott, de Cooper et de nos principaux littérateurs français. Tony Johannot chercha même à rendre la gravure sur bois rivale de celle sur acier. Mais les deux célèbres frères n'ont pourtant guère eu jusqu'ici qu'une très grande habileté de métier. S'ils n'en viennent pas à adopter enfin un style plus sévère, ils ne sauveront point leur art de sa ruine.

Et pourtant quand on voit la gravure créer encore des feuilles comme celle de Richomme, représentant, d'après Ingres,

Henri IV avec ses enfans, exposée en 1835, on est saisi de douleur à l'idée que de si beaux moyens sont délaissés. Gloire aux hommes qui, capables de se sacrifier au beau éternel, continueront de cultiver cet art, sans en retirer le gain qu'ils pourraient trouver ailleurs!

Plus d'un art précieux a déjà disparu ainsi, enlevé à de nombreuses générations par l'incurie d'une seule. La peinture sur verre n'avait-elle pas été dérobée de cette manière durant plus d'un siècle à nos yeux, au point qu'on la croyait perdue? Notre légèreté va jusqu'à nous empêcher de garder nos plus légitimes conquêtes.

8. De la sculpture et de ses perfectionnemens matériels.

Il est clair que la peinture surmontant tout l'art moderne, chacune de ses branches doit plus ou moins ressentir son influence, en tant qu'elle le peut, sans perdre ses essences constituantes et primitives. Car de même que dans le monde oriental l'architecture et dans le monde grec la sculpture entraînaient nécessairement le reste dans leur cercle, même la musique, même le drame, gigantesque, architectonique dans l'Inde, sculptural dans la Grèce; de même apparaît-il mystique et merveilleux au moyen âge, alors que l'architecture aérienne avec ses mille yeux de perspective semble en quelque sorte un dessin du pinceau. Tout cherche à faire ensemble: comment jouer sans désacord un mystère spiritualiste dans un théâtre d'une architecture toute sensuelle? Comment supposer que notre orgue catholique ne gémisse pas d'être forcé à se faire entendre dans un temple aux proportions uniquement païennes.

Sous l'influence chrétienne qui tend à élever de plus en plus la matière à l'état lumineux, l'étude de l'harmonie des couleurs, et leur application selon le bon sens, dans tout monument quel qu'il soit, sont donc devenues indispensables. Le monochrome n'est nulle part dans la nature, pas plus que le monotone dans les sons vrais. Sous ce rapport notre sculpture a commencé déjà à subir de notables modifications. Elle a senti que les chevelures, les draperies, les regards étaient subordonnés au clair-obscur pour elle comme pour la peinture; elle s'est rappelée que du temps de Périclès et de Phidias, les plus célèbres statues grecques n'étaient point monochromes, que souvent des chairs d'ivoire étaient couvertes par des vêtemens d'or, et des corps de marbre par des armures de métal, que la Vénus de Médicis avait des cheveux d'un blond d'or et deux pierreries pour pendans d'oreilles, que le magnifique Apollon Citharède a un manteau d'un marbre différent de celui qui forme son siége et sa lyre, qu'une foule de statues romaines ont des yeux de diamant, qu'il en était de même parmi les chrétiens du moyen âge. Il ne s'agit point de colorier les sculptures, comme on faisait au treizième siècle, et comme font encore les peinturiers de village : mais ne peut-on pas employer des marbres de couleurs diverses pour exprimer avec plus de vérité les parties distinctes de la statue, telles que la chevelure, les yeux, le nu, la draperie? L'opinion générale s'est déclarée affirmative. Le triste monochrome, qui opprime la statuaire depuis trois siècles, ne régnera plus exclusivement

L'art du fondeur va subir également d'importantes réformes. M. Triquetti ramène des beaux temps de l'école florentine des quatorzième et quinzième siècles le procédé oublié de la fonte à la cire perdue, au lieu de l'ingrate fonte en sable, laquelle force l'auteur à livrer son bronze aux mains d'un ouvrier ciseleur qui gratte, frotte à sa guise, jusqu'à ce que la souplesse

des chairs et les contours lisses arrivent, presque toujours en flétrissant la fleur d'inspiration répandue sur le modèle primitif. D'où il suit que le bronze est tombé dans l'industrie, et que les plus beaux objets de cet art sont maintenant les pendules, bougeoirs et candélabres, entassés dans nos boutiques de bronziers. Par le moulage à cire perdue, le bronze redeviendra l'œuvre directe de l'artiste, le fidèle reflet de sa pensée. C'est mademoiselle Fauveau, l'une des muses actuelles du moyen âge, qui a la première, en 1831, remis en pratique ce procédé.

La sculpture en bois de nos vieux temps, qui par ses ternes reflets et ses couleurs mattes, exprimait tout un ordre de sentimens intimes, inabordables au marbre qui brille et rejette la lumière au lieu de l'absorber, a de même reparu de nos jours. M. Elschoët en décore la chaire de Notre-Dame-de-Lorrette. Ainsi l'art qui multipliait partout les riches boiseries et les admirables stalles des anciennes églises, nous sera peut-être un jour rendu.

9. De la polychromie dans l'architecture actuelle.

L'architecture commence également par toute l'Europe à modifier ses principes. Les tristesses du style monochrome ne sont plus défendues que par l'arrière-ban de la routine. Toutes les restaurations des vieilles cathédrales se font en revêtant les murs et les colonnes de teintes mattes destinées à reposer l'œil, et à le faire passer sans effort d'une couleur tranchée à une autre. Car de même qu'il y a dans la nature une infinité de couleurs, sortant harmonieusement d'une seule couleur primitive, de même il en doit être dans un monument. Sa couleur

fondamentale doit se répandre, en quelque sorte, du centre à la circonférence par une série de dégradations, comme des rayons qui partis du sanctuaire, sortent lentement les uns des autres. Variété dans l'unité ! La seule confusion réelle est celle des teintes plates, tranchées et sans passage adouci : et c'est nécessairement ce qui arrive dans l'architecture monochrome. On passe d'une muraille de stuc d'une éblouissante blancheur à une noire colonne de granit, ou bien à des rideaux d'un rouge de feu, ou au baldaquin doré de l'autel. C'est là la vraie bigarrure. Car l'architecture n'est jamais monochrome, les pierres par elles-mêmes auront toujours des teintes diverses, suivant leur nature, leur position, leur plus ou moins d'élévation. L'hiver et la pluie sauraient bien d'ailleurs y mettre ordre, si l'on avait la folie de prétendre à une complète unité de couleur.

Il nous semble qu'il faudrait distinguer dans l'architecture deux choses : la partie monumentale et la partie pittoresque, qui doivent jouer dans cet art le même rôle que le dessin et le coloris dans la peinture, où l'un et l'autre s'équilibrent pour former le beau.

La partie monumentale de l'architecture qui, par les grandes lignes d'ensemble et la forme plastique générale, détermine la majesté du bâtiment, est nécessairement incolore comme le rocher, et les blocs de tuf et de granit dont elle est formée. Aussi dans la Grèce, l'Italie et durant toute l'antiquité romaine, le blanc badigeon fut ignoré. L'édifice montrait avec orgueil ses belles assises de pierres, oblongues, carrées, triangulaires, ou en *opus reticulatum.* Elles s'étageaient avec une admirable régularité, telles que les avait posées la main du maître. Les Latins ne cachaient pas même leurs briques ; et nous, nous couvrons de badigeon nos beaux tufs français, si architecturaux.

Mais la partie pittoresque, qui est comme l'expression du monument, se complète par la couleur, au dehors comme au dedans. Sur le fond monochrome doivent ressortir les teintes variées des détails ou articulations de ce grand corps, sans quoi il apparaîtra comme un tombeau noir ou reblanchi.

Ce n'était pas ainsi que se présentaient les temples les plus célèbres de la Grèce. Une partie de leurs murs était recouverte d'une teinte plate générale, sur laquelle se promenaient les festons des frises et les guirlandes des pilastres. La recherche des beautés réelles qui ressortent de la couleur unie à la forme architecturale, se trahit partout dans Phidias. Le marbre éclatant de blancheur du Parthenon était surmonté de teintes hiératiques. Les métopes étaient peintes avec leur couleur propre, le rouge; le chapiteau corinthien avait un fond vert pour ses acanthes, sur qui se détachaient les fleurs.

De cette manière le temple paraissait animé, l'architecture s'épanouissait au soleil comme une végétation.

Mais croire que les Grecs peignaient leurs temples en entier, que par exemple, ils recouvraient de stuc colorié leurs belles colonnes de marbre de Paros, serait une grave erreur.

Bien que l'architecture soit tenue d'être *naturelle*, c'est-à-dire harmonique, elle n'est cependant en rien l'imitation de la nature. Elle est au contraire cette même nature nivelée sous l'inflexible compas mathématique.

La colonne n'est point l'arbre superbe, autrement il faudrait toutes ses branches et ses feuilles; la voûte n'est point le dôme des bois, ni le sanctuaire un bosquet.

Aussi les Grecs n'employaient point dans ce cas la couleur comme peinture, mais simplement comme moyen de relief, pour faire ressortir les uns sur les autres les ornemens des frises, métopes et chapiteaux, placés trop haut pour frapper l'œil.

Du reste, il est évident que vouloir rétablir la polychromie des Grecs avec tout l'attirail de ses couleurs canoniques et de ses teintes ardentes et tranchées, serait reprendre après deux mille ans les décorations enfantines de l'architecture domestique.

On ne trouve dans la primitive église nulle trace de la conservation de ces formules conventionnelles ; cependant, recueillant des anciens tout ce qui était bon, elle coloria aussi ses temples. Mais il n'y eut plus, comme autrefois, de couleurs symboliques invariablement fixées pour chaque partie de la maison du Christ. Les anciens Pères de l'Église voulaient que, partout où se porteraient les yeux des fidèles, ils fussent touchés par l'accord musical des couleurs et de la lumière.

Le moyen âge ne s'écarta pas plus de la nature que les premiers chrétiens. Comme elle il revêtit la couleur, sans laquelle tout est terne et triste. Les cathédrales devinrent étincelantes de tous les trésors que le pinceau recèle, se couvrirent de dessins et d'arabesques, entremêlés de figures priantes et de sentences en lettres d'or. Dans les chapelles de ces humbles et brillans catholiques, fils du Verbe et de la lumière, le soleil même ne pouvait pénétrer que par des prismes d'iris.

Ce n'est qu'au seizième siècle qu'on vit huguenots et luthériens couvrir de badigeon toutes nos cathédrales gauloises et germaines. Sous ce triste suaire blanc, qui annonçait l'approche des fossoyeurs du vandalisme, l'Église vit disparaître une foule de chefs-d'œuvre peints à fresque.

Il fallait des granges nues pour temples au protestantisme qui, comme un froid aimant, attirait les peuples de Louis XIII et de Charles-Quint. Aujourd'hui que les Vandales sont morts, on fait des recherches, et l'on trouve souvent en regrattant les murs de brillantes peintures enfouies par les adeptes de Luther et de Calvin. Dans les cathédrales de Strasbourg, de Nantes, de

l'Allemagne, on vient de nous rendre des fresques entières.

A Gand, on a déblayé ces dernières années le pavé d'une église souterraine à mosaïques encore très fraîches. Ainsi non seulement les murs, mais le pavé même offrait une harmonie de couleurs. Il faut voir les basiliques primitives des quatrième et cinquième siècles, où le porphyre, le jaspe, la serpentine, les pierres les plus précieuses se marient sous vos pieds avec une richesse de dessins géométriques qui frappent l'imagination. Restaurés aux treizième et quatorzième siècles, sous la direction de Turrita et des plus grands architectes de cette époque des splendeurs architecturales, ces pavés en mosaïque remplissaient dès son entrée dans le temple l'œil du fidèle d'une joie tranquille, et attiraient peu à peu son regard ravi jusqu'à l'autel. Sans doute ce luxe de couleurs plates ne nous convient plus ; il nous faut des teintes adoucies, chastement fondues, et non plus la sensualité des mosaïques bysantines. Mais c'est précisément pour cela que les pavés en échiquiers de nos églises ne peuvent plus durer. Qu'on essaie de paver la Madeleine dans le style perfectionné du pavé en mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, et l'on verra combien ce monument changera de face, combien sera diminuée la monotonie de son intérieur.

10. Des principaux moyens de régénérer notre architecture, et de rendre aux temples leur beauté.

Il faut une harmonie totale, il faut que tout converge vers un centre et se détache sans encombrement. C'est pourquoi ces

autels à la romaine, isolés au centre de la croisée, éblouissans de dorures, et surmontés d'écrasans baldaquins, tel qu'à Saint-Pierre de Rome celui de Bernini, choquent par leur contre-sens. Cette petite église érigée au milieu de la grande, avec ses grilles et ses colonnes, brise l'unité de la perspective. Les autels gothiques au fond des sanctuaires étaient bien différens, quoique déjà beaucoup trop abaissés. Mais dans la primitive église le sanctuaire était vraiment le *saint des saints*, la *tribune* du Verbe. Image en quelque sorte du monde invisible et supérieur, il trônait au dessus des nefs; et l'on y montait par des degrés qui loin de briser l'harmonie du coup d'œil, l'augmentaient en forçant le regard à s'élever peu à peu au dessus de la terre, pour ne se reposer qu'au sommet de la montagne sainte, sur l'autel qui, primitivement rond, semblait la couronne de la basilique. Dès le cinquième siècle, des mosaïques gigantesques, représentant des docteurs ou des prophètes, terminaient le haut des absides et des tribunes. Leurs regards tombaient sur le peuple, leur visage était comme la grave parole qui descend des voûtes saintes et se mêle à la prière. Les vitraux ardens du sanctuaire versaient sur l'autel leurs mille couleurs.

Le poète Prudentius, célébrant dans une hymne l'église Saint-Paul *extra muros*, que le grand Théodose venait d'embellir, dit que les vitres colorées de ses larges fenêtres imitaient les prairies tapissées de fleurs, les teintes rosées de l'aurore, et la pourpre ardente des nuages au soleil couchant. Tous ces effets de lumière convergeaient vers l'hémicycle sacré de la tribune, où devant l'autel du sacrifice, entouré de douze archiprêtres assis sur douze stalles de marbre, l'évêque de son trône d'or dominait toute l'église. Tels étaient les résultats produits par une sage illumination du temple. Et il faut bien enfin le reconnaître, une église sans mosaïques d'un style monumen-

tal qui forment le passage des impressions solennelles de l'architecture aux mouvemens de la statuaire, aux pieux élans de la peinture, et de là en quelque sorte aux soupirs de la musique, et qui en outre ne reçoit plus qu'un jour décoloré par des fenêtres à vitres indistinctement blanches, est un temple ravagé.

Il est évident que l'excès de ce genre, ou la bigarrure des maisons chinoises et turques, dont on a vu au moyen âge un commencement d'invasion en Occident, serait aussi déplorable que le monochrome. Ces dômes italiens du quatorzième siècle formés d'assises de pierres alternativement blanches et noires, blessent l'œil tout autant que ces pavés des églises, copies de Saint-Pierre de Rome, où des dalles de marbre à couleurs tranchées se succèdent en dessins monotones comme les cases d'un échiquier.

Maintenant le principe est reconnu ; mais son application souffrira encore long-temps d'énormes difficultés, à cause de la faculté d'outrer et de tomber dans l'agitation de l'architecture, en voulant produire l'animation. Pourtant c'est le seul moyen pour cet art d'achever son affranchissement en s'ouvrant au dessus des mathématiques un nouveau domaine dans lequel il se meuve plus librement. Par là seulement l'architecture pourra secouer le joug des académies, des règles conventionnelles, de la fixité embourbée et du métier. En effet les combinaisons chromatiques ne peuvent pas plus se fixer et tomber par là dans le domaine académique que toute autre branche d'art qui dépend de l'inspiration et du sentiment intime de l'harmonie. Pour ces choses que le génie seul inspire, le peuple seul est juge et fait bonne justice avec le temps.

Tout art, même la statuaire et l'architecture, a donc son coloris propre, et exige des études chromatiques spéciales. Mais il n'en est pas moins vrai que la seule peinture chrétienne

peut planer au dessus des antiques exigences de la géométrie, dont les entraves pèsent sur le sculpteur et l'architecte qui ne peuvent produire la beauté qu'en restant rigoureusement sous le cercle de l'inflexible compas.

C'est pourquoi de long-temps encore la polychromie ne pourra être mise en pratique que par les plus habiles maîtres, ceux dont le bon sens et l'éloignement de toute exagération seront démontrés par des travaux antérieurs. Autrement, loin d'aider la marche de la renaissance actuelle, ce nouveau moyen ne fera que précipiter l'architecture, déjà si tombée, dans un définitif naufrage.

Si la polychromie nous est indispensable, il faut avant tout qu'elle sache s'harmoniser avec nos nouveaux besoins spiritualistes, et dans ce cas encore c'est à la seule critique universelle à juger.

Mais dans tous les cas l'on ne peut s'exempter de reprendre la mosaïque ancienne, qui seule est de nature à compléter la décoration des temples. Il est donc à souhaiter qu'elle se naturalise en France, travaillée de nouveau d'après le style hiératique de la primitive église. Lorsque vers le neuvième ou dixième siècle parurent en Gaule les premiers essais connus de la peinture sur verre, à la place des verres teints par la cuisson dans leur masse même, l'enthousiasme pour cette découverte fit peu à peu oublier l'opaque mosaïque, qui repoussée du sanctuaire, fut contrainte à céder ses absides au transparent vitrail. On ne lui concéda pas même une humble place dans les chapelles, comme on faisait cependant déjà pour les illustres morts qui avaient bien mérité de la patrie chrétienne.

Ce fut un malheur : car les gothiques cathédrales se privèrent d'un charme de plus. La peinture sur verre était le fruit du travail des émaux et de la science métallurgique des Néo-Grecs. Elle s'était échappée comme un papillon aux ailes de

feu, de la noire chrysalide bysantine. Elle avait jailli de la mosaïque, espèce de purgatoire ténébreux de la peinture, aspirant à s'élever dans la clarté. Mais pourquoi oublier dans la joie les douleurs passées ? N'y a-t-il pas toujours des âmes qui souffrent, et qui ont besoin d'obscurité et de silence ? Les tableaux en mosaïque dans l'ancien style, au fond des chapelles solitaires, leur communiqueraient de leur calme.

Parmi les réformes dans la technique, l'une des plus indispensables serait l'abandon du bois pour la construction des temples et des grands édifices nationaux. Ce que font les grandes nations ne doit périr qu'avec le monde. Il faut que tout vrai monument participe de l'immortalité humaine et puisse subsister par lui-même, de telle sorte qu'abandonné il résiste aux attaques du temps. Ainsi bâtissaient les Egyptiens, les Indiens, les Pélages, et les architectes cyclopéens d'Occident. Au lieu de toitures en bois, le frontispice du Panthéon de Rome était revêtu de bronze. Le moyen âge rêvait aussi de recouvrir en plomb ses tours gothiques. Mais les maisons de bois des Germains étaient encore trop près dans son souvenir. Aujourd'hui l'incendie de Westminster, de la cathédrale de Rouen, de Saint-Paul de Rome et de tant d'autres chefs-d'œuvre qui s'en vont l'un après l'autre, doit nous faire désirer plus que jamais des monumens incombustibles.

A toutes les grandes époques on a élevé les temples sur de hauts lieux, et quand il fallait les bâtir en plaine on formait auparavant des terrasses ou *areæ*, pour les exhausser, afin qu'ils se vissent de plus loin. C'est ainsi que fut le plus ancien temple chrétien, celui de Nicomédie, qui sous Dioclétien dominait toute la ville. Les églises d'alors ne s'appelaient que *Maison de la colombe* (Domus columbæ); et elles posaient en effet comme des nids d'oiseaux sur les hauteurs, élevées, disent les saints Pères, au dessus de tous les bruits de ce monde,

en communication avec le ciel, recevant, comme une vigilante prière, sur leurs façades dégagées de toute ombre, les premiers rayons de l'aurore et les derniers reflets du jour.

Si quelque mouvement extérieur pouvait approcher du temple, ce ne devait être que l'ondulation des grands arbres, venant de leurs cimes caresser le seuil silencieux du Dieu de la nature. L'emploi des bois sacrés chez les anciens était une idée pure, que le spiritualisme chrétien n'aurait pas dû rejeter. Mais le moyen âge, en faisant entrer les morts avec leurs tombeaux dans l'église, qui n'était faite que pour être la demeure des vivans, en dépouilla naturellement les abords de leurs avenues funéraires; tandis que dans la primitive église les sépulcres étaient exclus du temple, d'après les canons même des conciles. Mais à l'entour s'étendaient de longs portiques, où la verdure, emblème d'espérance, se mariait aux colonnades, pour tempérer la tristesse salutaire du mausolée. Alors c'était vraiment, pour parler avec Victor Hugo :

L'Eglise veillant sur les tombes
Ainsi qu'on voit d'humbles colombes
Couver les fruits de leur amour.

Plus tard l'étalage des orgueilleux écussons dans les nefs intérieures, surchargées de sépulcres, fit disparaître la poésie.

11. De la tradition dans l'art.

Quant à ce qui regarde les types et ce que l'antiquité appelait les canons, il est clair qu'il ne peut plus en exister aucun

dans le genre de ceux des anciens. La tentative du Poussin pour rétablir les cinq modes de la peinture grecque, phrygien, dorique, lydien, ionique et lesbien, et dont chacun appliqué d'une manière orthodoxe devait nécessairement produire le beau [1], est en quelque sorte un vol fait par un grand homme à l'académie en possession de distribuer les recettes de génie, et de fixer par quels moyens mécaniques on peut être assuré de produire des chefs-d'œuvre. C'est ainsi que dans la musique sacrée des Hellènes, imitateurs en cela des Egyptiens, chaque chœur avait son canon préétabli, et ne pouvait tourner qu'autour d'une seule note fondamentale, qu'on appelait pour cela monotone, parce qu'elle revenait à chaque verset; de même en architecture, selon que l'ensemble de l'édifice était ionique ou dorien, il fallait que les entablemens, les chapiteaux, les colonnes eussent telle forme, telle hauteur, tel nombre, tels espacemens, et qui plus est, il fallait que les pierres fussent de telle ou telle teinte.

Ces tristes entraves produisaient pourtant l'harmonie, que l'art antique n'avait pu atteindre avant de s'y être soumis. Mais leur nécessité chez les anciens ne prouve qu'une chose : c'est que hors du christianisme la servitude est nécessaire. Chez nous s'il y a possibilité de plus d'abus, c'est parce qu'il y a plus de vie. Mais plutôt que de reprendre de tels canons, qui ne courra plus volontiers le risque d'avoir parfois à soutenir le charivari d'un orchestre maladroit, ou les bigarrures de couleurs d'un tableau sans goût? Si l'on n'accorde pas à l'architecte la liberté de disposer ses voûtes, ses chapiteaux, ses colonnades suivant l'ordre que lui dictera son inspiration propre; si en peinture on ne laisse pas à l'artiste le droit de choisir ses couleurs, pour quelque sujet que ce soit, et de les dégra-

[1] *Voyez* Félibien.

der à volonté ; alors il faudra bien sans doute, comme disent les académies, retourner aux canons grecs. Mais une fois revenu là, il faudra immédiatement après *redescendre* en *la terre d'Égypte* [1] ; et alors l'art conventionnel des Chinois nous paraîtra jouir d'une beaucoup trop grande liberté.

Cependant il y a des convenances éternelles. Richardson a dit : « Si vous voulez me remplir d'horreur, que j'y sois préparé par la couleur de votre composition ; le Soleil recula au festin d'Atrée : une couleur brillante détruirait la terreur dans un sujet affreux.... Jules Romain fit un dessin de Phaéton : il y règne une couleur de pourpre rougeâtre, comme si le monde entier était enveloppé de flammes étouffantes. »

Si vous voulez représenter l'enfer, vous n'y placerez point des scènes de tendresse et d'amour, mais la rage, la haine, et le long désespoir qui suivent la mort dans le crime. Mais ces convenances de pure raison, d'où les anciens avaient conclu leurs invariables canons, ne pourraient chez nous se formuler en réglemens généraux, sans qu'à l'instant il s'élevât contre eux une foule d'exceptions, toutes également rationnelles. Car du moment que l'art n'a plus pour seul objet, comme chez les Grecs, la beauté physique, mais qu'il veut encore être utile et moral, ses devoirs changent ; il passe du cercle des pratiques dans celui du libre arbitre, sans lequel rien n'est moral. Il n'a plus qu'une seule obligation, celle d'émouvoir en étant vrai. Or il atteint la vérité par deux moyens, la nature et l'histoire.

Sans doute il y aura toujours un grand écueil à éviter dans les sujets historiques. C'est de se conformer trop servilement au fait, sans y faire la distinction entre ce qui peut ou ne peut pas être rendu par les moyens ordinaires de chaque art.

[1] Expression des prophètes.

C'est la faute où est tombé Raphaël dans ses Loges, lorsqu'il a peint le Créateur lançant de ses deux mains le soleil et la lune dans les espaces. Sublime dans la Bible, cette image devient mesquine sous le pinceau, parce qu'elle se présente directement aux yeux et non plus à l'intelligence. Jehovah au centre de l'univers, créant d'un seul mot de son Verbe les deux astres du jour et de la nuit, et leur disant : roulez vos heures et vos siècles, étonne l'imagination. « Mais quand on le voit, dit Webbs, suspendu en l'air, une main sur le soleil et l'autre sur la lune, ce qui était majestueux à la pensée, devient misérable à l'œil. »

Il y aura donc toujours une énorme différence entre le langage de l'historien écrivant et celui du peintre, entre l'intelligible et le pittoresque, entre la poésie de l'esprit et la poésie des sens, ou la réalité de la pensée et la réalité de l'art ; de sorte que si l'artiste sous ce rapport outrepasse les limites de son domaine, il ne pourra plus raisonnablement s'arrêter que quand il sera retombé dans l'hiéroglyphe.

La première preuve que donnera l'art chrétien de son passage définitif à l'histoire sera la cessation complète de l'anachronisme dans les faits comme dans les vêtemens. Aujourd'hui la nécessité de se soumettre au costume propre des temps et des lieux est universellement reconnue. Tous ces quiproquos, souvent ridicules, de mœurs, d'armures, même d'événemens, dans lesquels sont tombés les plus grands artistes depuis Giotto jusqu'à Paul Véronèse, ont disparu à mesure que l'instruction est devenue plus populaire, et qu'elle a donné plus de bon sens à ceux qui font les commandes des tableaux et des monumens. Car la seule ignorance des siècles avait obligé le Tintoretto à placer sur des chaises de paille, comme celles des cabanes de la Sabine, les apôtres de sa cène, vêtus ainsi que des paysans d'Albano, ou bien à mettre des armes à feu entre les

mains des soldats de Moïse ; de même que Titien nous montre des pages espagnols escortant Jésus de Galilée, et qu'Albert Dürer habille ses madones à la façon des bonnes dames de Nüremberg. Enfin David vint réhabiliter le vrai costume antique ; c'est au moins un service qu'il a rendu à ceux qui auront à traiter désormais des sujets de l'antiquité. Après lui tout change de face ; de plus saines conceptions commencent à poindre. On sent que pour jamais les peintures comme les récits épiques et mythologiques sont passés. Le drame est abouti à l'histoire. Ce caractère sérieux, et non plus fictif, que l'art ne perdra plus, est l'aurore du réalisme complet. Mais il ne s'achèvera que par le retour aux types originels.

Si les hommes chargés de présider aux travaux de l'art en France, et à l'érection des monumens nationaux, comprenaient bien leur mission, en même temps qu'ils font copier à grands frais, par Sigalon et autres habiles peintres, le terrible jugement dernier, dont bientôt il n'y aura plus de traces, et les chambres vaticanes de Raphaël, afin de les arracher à la destruction, en les reproduisant au Louvre (chose excellente, sans doute) ; ne pourraient-ils pas aussi reproduire dans leurs réelles dimensions, sous les voûtes de nos principales églises de Paris, les mosaïques primitives de Saint-Jean-de-Latran, de Sainte-Marie-Transtiberine, celles du grand Turrita à Sainte-Marie-Majeure, et celles qui restent encore à Saint-Paul hors des murs, débris de tant de merveilleux types d'idéal chrétien, que le feu a dévorés avant le jour où ils pouvaient enfin être étudiés avec fruit. Perfectionnées par la technique moderne, mais gardant inviolablement leur primitif caractère, ces mosaïques d'apôtres-rois, assis sur des trônes, entre les palmiers des patriarches, avec leurs livres ouverts, ou leurs rameaux de martyrs de la liberté chrétienne, verseraient dans le temple de solennels reflets, et porteraient le peuple à de graves pensées.

Sur ces tableaux, il n'y avait que l'idée dans sa majesté éternelle, immédiatement incarnée sous la forme la plus simple. C'étaient comme les hiéroglyphes de l'avenir ; tous leurs gestes disaient le triomphe par la prière. Sans doute, il faut choisir parmi ces vieux ouvrages ; sinon, reproduits sans discernement, loin de ramener l'art en de meilleures voies, ils ne feraient qu'augmenter le culte du laid, corrompre le goût des masses, et faire apparaître au milieu de notre civilisation les fantômes barbares de l'art russo-grec, tels qu'on les voit encore dans les provinces des deux empires turc et moscovite, où l'artiste n'est plus, depuis tant de siècles, qu'un pauvre manœuvre, ayant pour chaque saint un modèle hiératique dont il est tenu de copier littéralement les gestes, la pose, l'expression, et qu'il ne peut développer sans crime. Retombés à ce degré, quelle raison aurions-nous pour ne pas reprendre les pagodes de l'Inde et de la Tartarie, avec leurs monstreuses et symboliques figures, gravement assises et solennellement grotesques ?

12. De l'Académie, des concours et des expositions.

Le choix de ces types doit donc être dirigé par la plus saine philosophie, soumise au bon sens général. Les fixer n'appartient pas plus à l'académie que le droit de prononcer sans le public sur le mérite d'un ouvrage. Elle ne peut pas plus décréter ce qui est vrai que ce qui est beau. L'un et l'autre sont le droit du peuple. Les types ressortent de l'histoire, contre qui les académies ne peuvent rien. Seulement, aussi longtemps qu'elles subsisteront, telles du moins qu'elles sont au-

jourd'hui, il n'y a point à espérer de régénération de l'art, pour toute la partie qui dépend d'elles, ou la partie monumentale.

Le moyen de paralyser leur influence, est de rendre les expositions de plus en plus solennelles. Car là, le public juge seul, et le sens commun reprend ses droits.

« Les organes viciés, dit M. de Montabert, sont en général beaucoup plus rares qu'on ne pense... en fait de couleurs, bien peu de personnes saines se méprennent. C'est insulter à la nature que de supposer les yeux des hommes différens entre eux, quant au mécanisme et à la faculté de percevoir. »

C'est pourquoi les concours sans exposition sont doublement des lits de Procuste, où l'on aligne des artistes comme des troupeaux de gladiateurs, munis d'armes inégales, et qui n'ont pas même la consolation de combattre en face de tous, outre qu'on leur a ôté le droit de choisir leurs moyens propres, en fixant le sujet et le mode d'exécution.

Ainsi, tant que la majorité de la nation ne distribuera pas elle-même, par les organes de son choix, les travaux publics qu'elle solde de ses impôts, on n'aura que des monumens élevés par la médiocrité ou par les artistes d'une coterie. Les républiques du moyen âge faisaient bien autrement, lorsqu'elles appelaient, témoin Milan et Florence, les architectes de toute l'Europe à dresser les plans de leurs temples et à les discuter en commun; dans l'ancienne Grèce, ce qu'on appelait les *concours* était le choix, par tous les citoyens, des tableaux ou des modèles exposés sous leurs yeux.

Le jury d'adoption est une barbarie nouvelle. Il est vrai que la direction d'un seul avait fait, sous la restauration, beaucoup plus de mal que le jury actuel n'en peut faire; cependant, on ne sera tout-à-fait à l'abri de la prévention et de la vénalité, que quand le peuple entier sera jury. La morale exigera tou-

jours, sans doute, pour l'admission devant lui, un jury préparatoire ; mais comme surveillant des mœurs, nullement pour décider la beauté de l'œuvre.

Transporter les concours à l'exposition, et laisser la voix publique se prononcer librement, est le seul moyen de faire mentir le proverbe, que le siècle des budgets et de la petite propriété ne peut être celui des arts. On verra alors quels monumens saurait faire éclore un peuple libre et chrétien. L'espoir d'une prompte régénération est donc uniquement dans les ***expositions libres,*** et la publicité de plus en plus grande qui leur sera donnée.

Mais que, faute d'un local qui leur soit spécialement destiné, notre Musée, la plus belle chose de Paris, se dérobe chaque année, pendant plusieurs mois, à tous les yeux, c'est un crime de lèse-civilisation. Une salle d'exposition est donc bien difficile à construire !

Depuis 1830 qu'elles sont devenues annuelles, six ans ont suffi pour obtenir la dissolution de l'école, c'est-à-dire l'affranchissement de chaque talent individuel, placé sous l'œil et la protection du public, aussitôt qu'il est sorti des études de l'atelier. Il suit son impulsion qui peut quelquefois l'égarer ; mais s'il a du génie, il retrouvera sa route ; s'il n'en a pas, il prendra un autre moyen de vivre. La médiocrité, qui seule avait à gagner à l'ancien ordre de soumission, ne mérite pas d'égards. Boileau lui-même l'a dit : « Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier ». Il est résulté de cet affranchissement une espèce de pêle-mêle : histoire, genre, paysage, marines, intérieurs, tout va de front, et se trouve souvent ensemble sur la même toile. Plus de système, mais la libre inspiration qui n'est pas l'anarchie.

Cependant la facilité actuelle d'atteindre à la possession technique de l'art, multiplie les médiocrités. La science, en

s'étendant, a fait comme la propriété; elle est devenue de moyenne taille. On a vingt arbustes pour un chêne; une foule de talens, et point de génie qui se lève. A l'exposition de 1765, il y avait deux cent vingt-neuf tableaux, quatre-vingt-huit dessins, trois groupes, dix statues, dix-huit bustes. Aujourd'hui, il y a tous les ans des milliers de tableaux et des centaines de statues et de bustes; et chaque année le nombre augmente. Aux deux mille trois cent quatorze articles de 1834, ont succédé les deux mille cinq cent trente-cinq de l'année suivante.

Il y a maintenant, dit-on, huit mille peintres à Paris. L'art se détruira-t-il à force de nous inonder? Au contraire; car il ne s'agit de rien moins que de le faire pénétrer dans toutes les veines du corps social.

Le dessin est, après l'écriture des lettres, l'élément le plus indispensable de toute éducation. C'est la seconde écriture, sans laquelle l'homme ne peut rendre que la moitié de ce qu'il sent; unie aux couleurs, elle est l'organe d'un ordre entier d'impressions qui complètent la vie. On ne peut trop accélérer le moment où chaque classe de la société en jouira. Alors seulement on cessera d'être surchargé de peintres, parce que tout le monde le sera, et que cet art ne pourra plus être une profession que pour les talens supérieurs.

Une autre chose serait à désirer, si l'exécution en devenait un jour possible; ce serait une exposition universelle. Il faudrait que les chefs-d'œuvre nouveaux de chaque nation pussent faire le tour de l'Europe. Les Allemands ont beau faire, ils ne peuvent guère avoir dans leurs petites capitales que des expositions provinciales. Il n'y a sur le continent que deux centres d'art, où se trouve habituellement ou occasionellement réuni un public assez nombreux et assez éclairé pour former un jury compétent : ce sont Rome et Paris; l'une, espèce de

couvent de l'art ; l'autre, vaste forum où s'agite l'humanité. Dans ces deux villes, où se résument le plus clairement l'ancien ordre et la liberté nouvelle, deux mondes se livrent pour l'art un combat acharné, sans cesser de rester étroitement unis, parce qu'ils sentent que sans l'un, l'autre ne pourrait vivre. Le reste de l'Europe se borne à prendre alternativement parti pour ou contre ; mais sans exposition universelle, elle ne peut suffisamment être informée dans le procès.

Ce serait donc aux Français à donner le premier exemple, en exposant leurs meilleurs œuvres dans les capitales où ils pourraient avoir accès. Ils peuvent bien, sans crainte, se montrer aux autres peuples.

De cette manière, s'épanouirait peu à peu une ère nouvelle ; et le salut, comme toujours, viendrait de la France.

En même temps, les plus importantes découvertes dans la partie technique de l'art s'achèveront. Les longs travaux de Montabert, Roux, Soehnee, Frery, qui nous ont rendu l'ardente encaustique des Grecs et des Romains, et ont déjà produit la restauration de Fontainebleau suivant ce procédé, seront couronnés de plus en plus.

Grace à ces teintes vives et splendides, les voûtes de nos églises pourront s'animer ; au lieu de ces fresques ternes qui s'altèrent et au bout d'un siècle ou deux ne sont plus, on aura d'indestructibles tableaux. Également enrichie de couleurs plus vivantes, la peinture à l'huile n'en suivra que mieux sa route, aidée de sa nouvelle compagne. Car nulle conquête de l'esprit humain n'est perdue pour l'avenir et le progrès ; tout ce que l'humanité arrache au chaos, elle en jouira éternellement.

13. Résumé général.

Il est temps de nous résumer. Nous ne croyons point avoir parlé sous l'empire d'idées fatalistes ou de préventions nationales quelconques. Chaque peuple a, dans le plan de Dieu, sa destinée native, imprescriptible, qui est toujours belle et bonne. Libre à lui de la dénaturer, d'en faire une destinée d'anarchie et de destruction. Car cette terre est un champ de liberté pour le bien et pour le mal. Seulement, tant que les comètes errantes sont en conflit avec l'astre central, il faut bien qu'il y ait éclipse. C'est ce qui est arrivé, quand les races grecque et allemande ont brisé l'unité chrétienne. Mais les comètes passent, l'éternel soleil reparaît, et l'ordre est rétabli, sans que les comètes ni le mal soient détruits, car ils servent au but de Dieu.

Les notions du mal et de l'erreur, une fois organisées, ne périssent pas plus physiquement que les notions du bien et de la vérité. Le serpent et le tigre ont leur place au soleil, comme le noble coursier. Nous croyons, il est vrai, que dans ce Nord, appelé déjà par l'antiquité la fabrique du genre humain, il n'y a eu jusqu'ici que des agglomérations factices, une humanité en quelque sorte compilée à force de travail et de patience; mais il pourrait s'y former des peuples, car le Nord est par essence ennemi des entraves. Mais auparavant il faudra qu'il détruise dans son sein la papauté du glaive, qu'il se démocratise, qu'il érige la liberté de la presse contre la momie du schisme, que le protestantisme s'y dissolve comme puissance morale. Jusqu'à ce que cela arrive, l'Allemagne ne

connaîtra point de véritable progrès. On n'ignore pas quels éloges peuvent être, avec raison, donnés à son esprit critique et à sa littérature.

Dans d'autres circonstances, nous serions les premiers à célébrer les grandeurs intellectuelles du Nord. Mais ce n'est pas au moment où ce génie nous menace comme d'une seconde invasion de son protestantisme suranné, qu'il faut se prosterner devant lui. Sans doute, si l'Allemagne peut un jour rentrer dans l'unité, ses penseurs si profonds deviendront les premiers philosophes du monde; jusque-là, ils tourneront captifs dans le cercle glacé d'un panthéisme mystique, terme nécessaire de leur christianisme individuel.

Quelques écrivains catholiques, isolés et impuissans, continueront de faire briller, parmi ces nations perdues de l'absolutisme politique et de l'anarchie spirituelle, de beaux rayons égarés, faute d'un centre religieux. A ces grandes âmes, qui devancent le temps, gloire sera rendue dans l'avenir. Mais tant qu'il n'y aura pas en circulation dans ce pays une majorité d'idées universelles, c'est-à-dire, complétement chrétiennes, Allemagne et protestantisme continueront d'être synonymes. C'est pourquoi il est dangereux que la France se tourne vers ces régions, où elle puiserait toujours plus le germe de l'esprit solitaire et d'une mélancolie qui n'est pas l'amour.

D'ailleurs, les Allemands et les Français n'ont dans leur art que très peu d'affinités : les premiers peuvent se vanter d'avoir eu en musique des compositeurs sublimes, et en architecture, des génies prodigieux. La cathédrale et sa voix, ou l'orgue, ont été en partie leur ouvrage. Mais, entre le corps et sa parole il y a bien des choses : la cathédrale teutonique tend partout à rester nue. En sculpture, à peu d'exceptions près, ce génie s'est traîné sans originalité; en peinture, il n'a guère produit que des travaux de patience, dans ce que l'on appe-

lait autrefois le *petit genre ;* au lieu que les Français ont, de tout temps, exercé la fresque et la peinture monumentale, et ont constamment cherché la force de leurs effets dans la couleur et la vivacité de l'expression. Fille de Rubens et de Rome, leur école ne peut que perdre en se fondant avec l'allemande.

Ce n'est pas à dire pour cela qu'il ne soit presque indispensable de connaître l'art et la littérature du Nord. Nous croyons d'ailleurs que les artistes de toute l'Europe sont appelés à se donner la main pour fonder un art commun, de plus en plus universel ou chrétien, mais sans préjudicier aux exigences locales. Or, par l'adoption du style réaliste ou historique comme fond, non pas exclusif mais dominant, de ces travaux, l'art obtient ces deux avantages : de redevenir partout national, en même temps qu'il se rattachera plus intimement que jamais à un centre commun qui sera l'histoire universelle ou divine. De cette manière il reprendra sa popularité et sa puissance. En entrant dans un domaine plus vaste, son affranchissement ira croissant ; et par le retour aux types hiératiques et consacrés, il parviendra à une plus grande réalisation de la vérité. Ainsi, l'on ne pourra plus représenter le Christ dans la pompe matérielle d'un dieu grec ; on ne lui donnera plus, lorsqu'il expire sur la croix, l'orgueil sensualiste des formes de Mars ou d'Apollon, pas plus qu'on ne le représentera à la flagellation, succombant tristement, comme un homme vulgaire, sous le fardeau des douleurs, puisque dans la réalité, incessamment la divinité le soutenait et rayonnait sur son front calme. Mais aussi l'on ne cédera point à la fausse sentimentalité de certaines âmes qui ne voudraient plus voir le Sauveur en croix, et s'appuient de l'exemple des premiers chrétiens qui, dans leur soumission aux convenances et au symbolisme de l'art antique, n'avaient encore osé proclamer cette magnifique base du réalisme moderme.

Mais tandis que l'art des anciens n'était fait que pour les heureux, celui des chrétiens est destiné à consoler, à exalter au dessus de la souffrance. C'est pourquoi, tant qu'il y aura des pleurs à sécher, le crucifix restera, seulement de plus en plus majestueux et serein, à mesure que l'humanité deviendra plus libre et plus heureuse.

De même la Madeleine pénitente ne se tordra plus comme une femme en délire; mais on ne lui donnera pas davantage, comme fit le Guide, la pose et les attraits d'une nymphe dans sa grotte, pas plus qu'à l'ermite chrétien l'absurde immobilité d'un bonze, au charitable missionnaire le visage stoïque du pharisien ou l'air composé du philosophe doctrinaire; pas plus que l'architecte n'ira copier le Panthéon, comme on vient de le faire à Paris, ou emprunter ses péristyles à l'Égypte, à Athènes ses propylées, ses minarets à Mahomet, pour en environner les tabernacles de l'Homme-Dieu.

Mais on ne comprend pas encore pourquoi cela est mal. L'éclectisme, dit-on partout, est la seule voie; et vite on se jette dans l'étude de tous les styles, cherchant à allier les plus inconciliables extrêmes. La raison d'un tel délire c'est que l'art moderne a tout perdu, en perdant les types sacrés de l'origine; et il n'y a plus pour lui que la volupté ou la souffrance, l'orgueil des sens ou l'abattement de la chair et le lourd découragement de la vie.

C'est le Sauveur suant avec effort des sueurs toutes terrestres, courbant d'un air lugubre le dos sous la croix, gémissant nu sous le fouet d'Hérode. De toutes parts on étale le côté rebutant du sacrifice, la victime vaincue par les tortures et les bourreaux, au lieu de ces martyrs triomphans de l'histoire, au regard tranquille, au front ravi, qui plane dans l'extase; au lieu de ces scènes si douces et si tendres de l'art chrétien d'autrefois. L'Annonciation à la jeune et timide Vierge par l'ange qui

tient le blanc lys ; la Naissance de l'enfant de Dieu et du genre humain dans la crèche, parmi les cris d'*Alleluia* des séraphins et des bergers ; l'Adoration des mages ; l'Entrée triomphale dans la cité au milieu d'une forêt de palmes couvrant les têtes du peuple ; la Transfiguration ; la Résurrection lumineuse au milieu de la nuit, tels étaient les sujets dont s'inspiraient de préférence les artistes du Dieu vivant : pour eux l'avenir et le passé, enchantés par la foi, étaient également remplis de doux sourires. Leur vie dorée d'espérances se versait sur la nature comme une passion sublime, comme une coupe d'un vin exquis, où nulle main n'avait mêlé le fiel du doute. Quand ces temps reviendront-ils, agrandis par l'expérience, illuminés de nouveaux feux ?

Quant à l'architecture, traînée comme à la remorque par les autres arts, depuis qu'elle n'est plus chrétienne, il est moins facile d'en présager les futures destinées. Son affranchissement ne peut venir que tard. Car cet art est plus qu'aucun autre subordonné au progrès de la science.

Du reste, à quelque époque qu'arrive cette palingénésie de l'architecture, elle ne s'accomplira certainement que par la réunion harmonique des deux faits dominans de l'esprit moderne : la liberté et la raison qui est l'ordre ; c'est-à-dire qu'elle achèvera de débarrasser cet art du symbole, et le placera dans la raison pure, mariée à une imagination sans entraves.

Il s'en suit que les monumens gothiques n'auront été à cette architecture de l'avenir que ce que furent dans l'antiquité l'Inde et la Perse au mouvement grec et romain. En effet le moyen âge, quoiqu'il fût un immense soupir, gisait encore à moitié dans l'ombre de l'hiéroglyphe. Son architecture ne s'explique bien que comme l'image, le reflet dans la pierre des subtilités puissantes de la philosophie scolastique. C'est ainsi que plusieurs églises normandes avaient leur chœur symboliquement

penché en dehors de la ligne droite, du côté où le Sauveur mourant était cru avoir incliné sa tête, en même temps qu'au centre de la nef, dans la partie censée correspondante au flanc percé du Christ, s'ouvrait une rosace ardente, à couleurs d'un rouge de sang. Ces puérilités sublimes, fruit d'un spiritualisme audacieux, qui voulait transformer la cathédrale même en un être animé, anthropomorphique, qui voulait faire de l'église une espèce d'homme gigantesque, ne peuvent plus revenir. Les progrès de l'esthétique s'y opposent. L'art occidental a mûri, nous ne sommes plus dans ces siècles jeunes, où l'antique merveilleux venu de l'Orient et de Bysance préoccupait encore les modernes. L'application sévère des lois de la plus saine technique fera bien plus sûrement monter l'intelligence vers l'infini et l'incréé, que les effets d'illusions et de perspectives fantasmagoriques transmises des antiques sacerdoces. Mais la liturgie architecturale chrétienne n'en sera que plus sévèrement maintenue. L'art ne peut progresser dans le christianisme que par la fidélité aux traditions de l'Église, c'est-à-dire par la conservation de tout ce qu'il y avait de réel et de grand dans les trois principales époques d'architecture, romaine, néo-grecque et gothique, qui nous ont précédé, et qui devront servir de base à la réorganisation. La tour surtout, ce muet *phallus* de la terre ancienne, qui, spiritualisé par le Christ, est devenu retentissant de tous les tonnerres de Jehovah et de tous les soupirs de l'air, loin de s'affaisser, devra prendre un nouvel élan, car en elle est le triomphe des mathématiques et de la science inspirée. Elle complètera avec ses cimes l'harmonie des colonnades et des galeries ouvertes à la base de l'édifice, harmonie que le style gothique, qui comprenait peu l'effet des colonnes, avait trop négligée.

Mais l'allégorie proprement dite, dont se composa presque la moitié des conceptions d'art du moyen âge, étant un débris

du paganisme, ne peut plus revenir. Elle n'a pas en elle assez de réalité. « Ce n'est, a dit M. Guizot, qu'en empiétant sur les droits de la poésie que la peinture se permet l'allégorie, et cet empiétement est presque toujours malheureux. Pour comprendre un tableau nous avons besoin le plus souvent qu'on nous en indique le sujet : que sera-ce si le sujet lui-même a besoin d'être expliqué ?... Tout l'intérêt d'une allégorie repose sur son développement, sur son application, et la peinture ne peut ni développer ni expliquer. Elle se borne à faire voir. »

Cette dernière transformation du primitif et impuissant symbole a eu son époque de triomphe avec Rubens. Quelle beauté morale, quels effets sérieux l'un des plus grands génies de l'art en a-t-il su tirer ? Que nous disent ces Néréïdes et ces lascifs Tritons bondissant dans le port de Marseille autour du vaisseau qui amène Marie de Médicis ? Que fait cette Prudence en Minerve, ce Jupiter, ces muses surannées, qui escortent le prince ? Que signifient ce Mercure, ce zodiaque et cet arc-en-ciel autour du lit de l'accouchée ? Cela nous élève-t-il à l'amour de la vérité ou de la vertu ? Et pourtant sans valeur morale point de réalisme ni d'utilité proprement dite : et sans utilité l'art ne peut atteindre à nulle philosophie ; il demeure un jeu frivole, un pénible travail d'enfant. Le plagiat de l'antiquité n'a plus de sens, il est arrivé à son terme ; le style grec, quand même on le relèverait dans sa pureté première, ne pourra plus jamais produire de grands effets. Cet art, quelque sublime qu'en soit la simplicité, est trop restreint dans ses lois et ses moyens d'action pour émouvoir l'humanité actuelle ; elle est désormais bien au delà. Quel enthousiasme produit la Madeleine, avec son style pur, sa magnifique simplicité, et son silence d'expression ? On se dit froidement en la voyant : C'est une belle chose ! et l'on passe. Le style gothique par sa richesse, son inépuisable variété et son ardente passion, satis-

ferait bien mieux nos besoins, s'il était possible que quelque chose se répétât dans le monde, sans produire la mort.

Mais jusqu'à nouvel ordre on fera du bysantin, du gothique, des basiliques romanes. Et tant que de ce chaos ne sortira pas un âge organique, tant que Dieu ne soufflera pas sur toutes ces cendres, il sera bien qu'il en soit ainsi. Car ce sont de saints débris, ils inspirent de pieuses pensées, qui ne se révèlent point au même degré dans l'art profane des Grecs. Par là du moins on retourne aux types, qui deviennent de plus en plus populaires, en attendant que le génie des masses parvienne à se faire homme, et sache de types morts tirer une vie nouvelle. Ainsi la tâche actuelle est de reconquérir la tradition sans laquelle tout demeure isolé. Ce dernier travail, qui nous reste à accomplir avant d'atteindre la période palingénésique, est encore à la vérité une œuvre d'éclectisme, mais d'éclectisme croyant. L'art futur ne peut naître que quand la société aura recouvré des dogmes; l'édifice de l'art une fois écroulé ne se relève que quand le nouvel édifice social est debout. Mais apporter peu à peu les pierres, c'est déjà commencer le temple; ce n'est plus de l'éclectisme comme on en avait fait jusqu'ici.

La réaction spiritualiste marche donc à pas de géant. On ne comprend déjà plus tous ces malheureux plafonds mythologiques du Louvre, commandés par la restauration, et auxquels Fragonard, Heim, Alaux, Drolling ont comme par un triste sort attaché leur nom. Celui d'Ingres excepté, qui pourra les fixer dans dix ans? Oui, le Christianisme reconquerra le monde, surtout si l'enthousiasme aveugle pour le moyen âge ne vient pas rabattre l'élan, et créer un nouveau symbolisme académique. Car le symbolisme, c'est l'art momie, c'est Bysance la schismatique, c'est le reflet d'une religion morte qui s'est survécu à elle-même.

A jamais l'objet de l'art sera de marier la plus pure forme

à une passion toujours plus haute. S'il manque dans sa course l'un ou l'autre de ces termes, il n'est plus qu'une débauche des sens ou un hiéroglyphe glacé. Ainsi les antiques, ayant comme forme simplement physique une beauté réelle, ne peuvent cesser d'être étudiés. En vain quelques hommes prétendent que le christianisme asservit la chair et dédaigne les choses matérielles ; s'il ne pouvait unir les plus belles formes aux plus belles vérités, satisfaire à la fois l'âme et les sens, et par conséquent donner à l'homme dès ici-bas la plus grande somme possible de bonheur, il serait au dessous du paganisme. La civilisation moderne n'aurait été que la fille bâtarde de l'ancienne ; et alors loin de grandir par le Verbe incarné, l'humanité s'en irait, comme l'avaient prédit les Brahmanes, à une barbarie lilliputienne.

Maintenant notre tâche d'introduction est finie. Heureux d'avoir pu mêler notre voix parmi ces milliers d'autres voix, qui chantent en toute langue l'hymne au Dieu du progrès, il ne nous reste plus qu'à attendre le phénix sous les auspices duquel nous avons commencé. Sans doute nous ne sommes point encore dans l'âge où se révèleront les nouvelles magnificences de l'art qui peu à peu s'engendre. Mais il n'en est pas moins vrai que l'enfant de l'avenir est conçu, et que cette seconde rédemption est certaine. Le Christ s'immole dans tous les temps ; il ne cessera jamais d'être le *bon pasteur*. Par lui l'art chrétien tombé dans l'abîme pour avoir abdiqué ses types et sa nature, est déjà ramené, comme la brebis perdue, dans les sentiers progressifs *de la foi et de la liberté.*

VII

Prémisses d'une Trilogie chrétienne

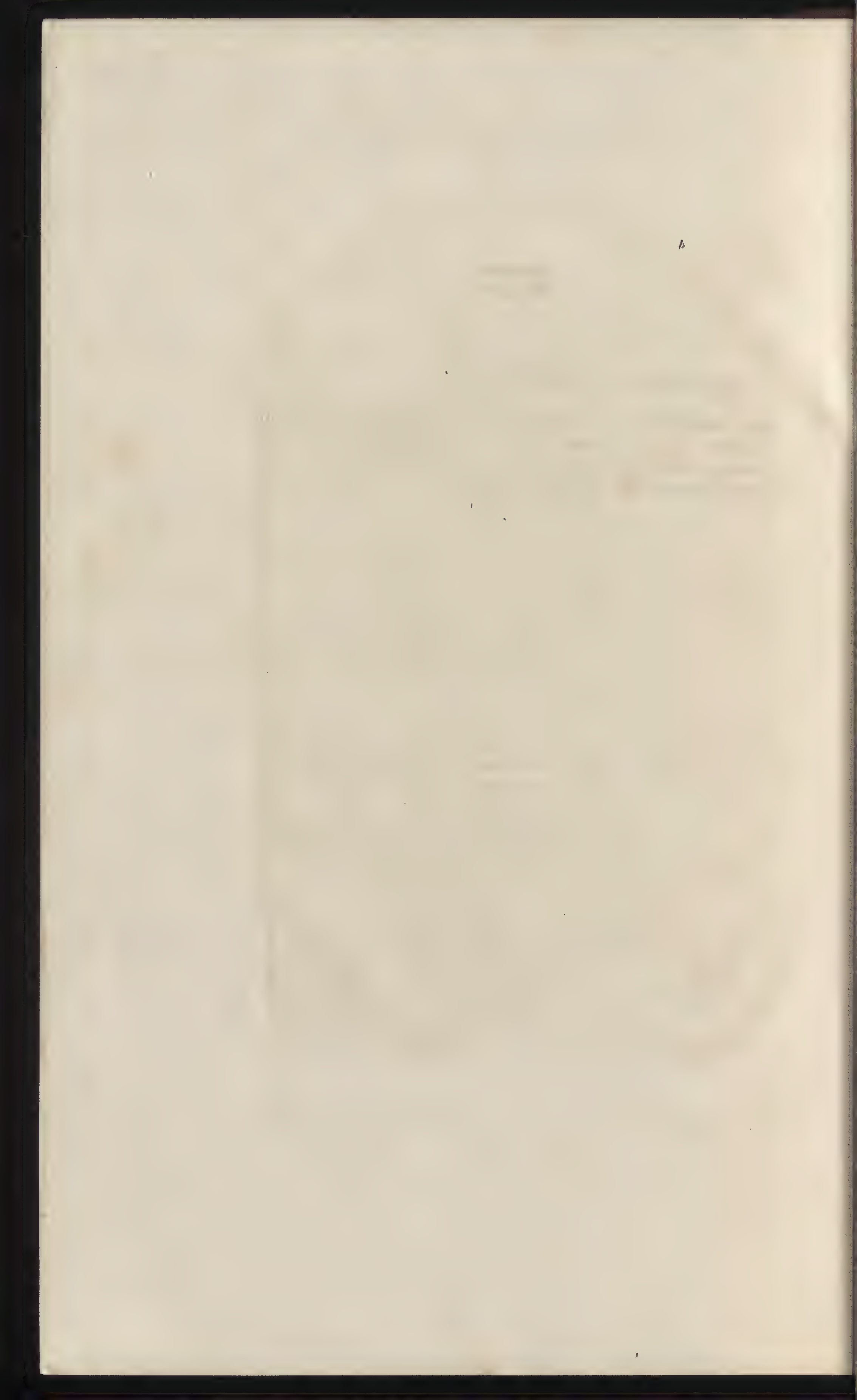
SUR L'HISTOIRE DE L'ART DANS LA PRIMITIVE ÉGLISE DEPUIS LES APOTRES JUSQU'A CHARLEMAGNE, AYANT POUR BUT LA RECHERCHE DES TYPES ORIGINELS ET DES TENDANCES DE L'ART MODERNE.

Il n'y a pour le philosophe qu'une seule manière de juger le christianisme, c'est de le puiser à sa source.

MATTER (*Hist. du Gnosticisme, introd.*).

Grâces aux lumières chrétiennes, la postérité se félicite de concevoir ce que l'antiquité croyait avec respect, sans en avoir encore l'intelligence. Perpétuez les enseignemens de la tradition, n'innovez pas dans les dogmes, mais présentez-les sous un nouveau jour. Qu'on ne dise plus : Est-ce que dans l'Église du Christ il n'y aura pas de progrès ? Il y en aura et de très grands. Qui pourrait être assez ennemi des hommes, assez maudit de Dieu, pour essayer de les arrêter ?..... Que chaque homme donc, grandissant en âge, que l'humanité et toute l'Église, en parcourant les degrés des siècles, croissent et montent dans la science, l'intelligence, la sagesse ! Ce progrès est nécessaire, mais il ne peut avoir lieu qu'autant qu'on ne brise pas la perpétuelle unité.

VINCENT DE LÉRINS (*Exposition du Catholicisme*).



Une Prière ou Orans des Catacombes préſumée peinte au 3e Siècle.



Médaille antique repréſentant le ſquelette des repas funèbres païens, avec inscription dont le ſens eſt : Tiens bien la terre et jouis! Buvons et mangeons, car nous mourrons demain.

1. Préliminaire.

Rome antique était la passion humaine parvenue à son apogée et montée comme sur son calvaire. C'était la passion acharnée à la possession de la terre, de ses gloires, de ses richesses, de ses joies. Rien de vraiment divin ne se remuait dans son sein. De la cité éternelle il n'y avait là que l'image; le ver de la mort rongeait déjà ce cœur dès sa plus tendre jeunesse. Aussi n'y a-t-il point de progrès moral dans son histoire. Comme tout être organisé, elle se meut parce qu'elle a vie. Mais comme tout être d'où le divin et l'amour se sont envolés, cette nation de soldats ne se développe que physiquement. Ses destinées sont donc en grand celles de chaque être qui naît, grandit et meurt, parcourant ainsi les trois termes de la triade mortelle : jeunesse, âge mûr et décrépitude. Sur ces trois points se concentre tout le vaste empire romain, le plus grand effort de l'homme. Et la même chose peut se dire en masse de toute l'antiquité.

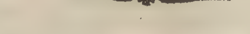
C'est une seule vie qui se déroule, et, à mesure qu'elle grandit, s'approche davantage du tombeau. Le progrès, dans le monde antique, ne se faisait qu'aux dépens de la vie des peuples, dont les jours étaient comptés comme ceux de l'homme passager.

Aussi le génie de l'art antique, sentant la mort au bout de la carrière, marchait-il lentement, comme s'il eût voulu immobiliser chacun de ses pas. Point, comme chez les modernes, de ces grandes et subites découvertes, de ces élans imprévus, de ces bonds de géant des nations, qui sous le christianisme mûrissent tout d'un coup l'humanité de mille ans sans la faire vieillir. C'est pourquoi nous pourrons distinguer dans l'art chrétien plusieurs époques, chacune animée d'une vie distincte, chacune aussi complète en elle-même que l'antiquité tout entière. Car, à nous, chrétiens, le temps ne manquera pas pour notre développement : que nous fait la mort? D'une vie nous passons à l'autre; d'un principe épuisé, nous nous élevons à d'autres principes plus féconds. Et toujours le progrès s'avance, et éternellement il s'avancera, comme un Océan qui roule dans l'infini.

On peut distinguer, dans le développement passé de l'art chrétien, trois époques qui sont comme trois mondes distincts, et auxquelles nous espérons consacrer trois trilogies.

Nous avons adopté ce nom de trilogie, moitié parce qu'il rend mieux notre pensée sur le triple développement du Verbe incarné dans chaque époque chrétienne, et moitié aussi par respect pour l'histoire et la tradition religieuse de ce christianisme primitif, où presque toute manifestation de pensée se déroule sous forme de triade. Et ce ne sont pas les seuls docteurs primitifs de l'Église, saint Irenée, saint Clément d'Alexandrie, Origène, qui procèdent ainsi ; les néoplatoniciens, tels que Proclus, Plotin, Yamblique, Porphyre, à l'exemple

de Platon, leur maître, composent des trilogies subdivisées en une foule de triades. Cette méthode d'exposition s'est plus tard renfermée dans la prison du syllogisme scolastique ; nous voudrions l'en voir sortir.



2. Objet de l'ouvrage.

> **Rassemblez les débris du festin, de peur qu'on en perde mémoire.**
> (*Evang. S. Jean.*)

Il y a bientôt vingt siècles que le Christ est venu racheter le monde. A ce moment suprême, quand le paganisme, aussi lui vieux de deux mille ans, couvrit la terre de ses ruines, tout ce qui restait encore fidèle à l'antique foi des sens se réunit en un faisceau sublime qui fut le néoplatonisme. Des génies prodigieux comme universalité, parurent. On parla, on écrivit, on persécuta, on fit aller en même temps la plume des philosophes et la hache des bourreaux. Pour sauver les dieux, on les reporta dans le saint Orient, d'où l'on évoqua l'art, la poésie et le culte primitifs. Les imposans symboles du commencement reparurent ; l'antiquité, en apparence rajeunie, brilla un moment de toutes ses splendeurs passées ; mais c'était la lampe mourante qui jette une dernière flamme avant de s'éteindre à jamais.

Aujourd'hui, les esprits frivoles, qui trouvent plus commode de douter que d'approfondir, croient apercevoir dans le catholicisme les mêmes symptômes d'agonie. Ils osent dire qu'il ne fut qu'une idolâtrie raffinée, qu'une seconde déception jetée

aux âmes généreuses, et qu'enfin le voile imposteur est déchiré.

Notre siècle blasphémateur a donc appelé le Christ à se justifier devant lui, en philosophie, en art, en toute chose. Comme autrefois, les juges se sont assis, demandant d'un air ironique : Qu'est-ce que la vérité? et, devant leur tribunal, l'éternel accusé, avec ses défenseurs, s'est livré pour être de nouveau crucifié avec dérision, ou reporté triomphant au Capitole.

Mais de toutes les parties du grand arbre social fécondé par son sang, et qui poussa durant quinze siècles des rameaux si vivaces, aucune branche, peut-être, ne fut plus desséchée que celle de l'art. En effet, la beauté, fille de la Foi, a dû s'enfuir dès les premières attaques dirigées contre sa mère; et au lieu de cette lumière divine qu'elle versait sur nos pères, elle a laissé de froides ténèbres qui couvrent partout nos arts frappés de stérilité.

A la vérité, depuis quelques années, un léger crépuscule paraît. On cherche à ranimer l'inspiration éteinte, à rouvrir les sources chrétiennes de la littérature et de l'art; mais on tâtonne sans pouvoir les retrouver.

La question vitale est donc de formuler clairement l'esprit du christianisme et ses tendances natives et indestructibles dans l'art comme dans la société; puis de dérouler historiquement les types, qui, en sculpture, peinture, architecture, musique, poésie, ont dirigé, inspiré les grandes époques chrétiennes. Ensuite il restera à marier ces types reconquis avec les besoins nouveaux de notre intelligence agrandie : ce sera le travail de l'avenir. Notre siècle, moins heureux, ne pourra guère qu'enfanter péniblement la renaissance chrétienne, pour l'opposer à la renaissance païenne du seizième siècle.

Chacun de nous, écrivains ou artistes du Christ, a donc

pour tâche d'apporter sa pierre pour la reconstruction du temple, que l'invasion étrangère a livré à tous les vents destructeurs, mais qui ne saurait périr.

C'est évidemment l'Église chrétienne d'avant les barbares qui doit nous offrir les types dans leur essence la plus primitive. Là sont les germes informes, mais purs; là est le berceau de la tradition. Quoique bien plus belles et plus développées au moyen âge, les figures historiques n'y ont plus leur vérité native. Les Néo-Grecs et les Germains ont donné aux Apôtres et aux docteurs, ainsi qu'à la science même et à la société, des physionomies nouvelles.

Des nations distinctes se sont formées, l'art cesse en quelque sorte d'être universel, et prend le caractère de chaque localité. Puis viennent les temps modernes où la peinture, élevée à une puissance prodigieuse, revêt de couleur et de vie toutes ces icones; mais sans songer un moment que ce sont des types, et qu'il faut traiter chacun d'après son caractère propre. C'est pourquoi, de ces deux dernières époques, il faut prendre avec examen et précaution ce qu'on trouve adaptable au progrès, et rejeter le reste. Arrivé aux premiers siècles, l'esprit critique doit s'arrêter. Là est le terme de la recherche, parvenue enfin à l'unité. Quelque peu authentiques qu'elles nous paraissent, nous devons recevoir avec respect les images que cette époque nous présente du Christ et de ces martyrs dont le sang a sauvé le monde et fait lever le pain de vie qui le nourrit aujourd'hui. Portraits ou non, ces images sont leurs figures historiques, vénérées traditionnellement de génération en génération; nous n'avons pas le droit de les changer, mais celui de les développer. Par là seulement, l'art peut atteindre à toute sa puissance; car, lorsque dix générations ont travaillé à l'envi pour idéaliser le même portrait, il doit être nécessairement plus achevé que si chacune d'elles s'impose la création

d'une figure nouvelle, sans rapport avec la précédente. Que sera-ce si chaque artiste s'en forme une toute spéciale, et que le même personnage historique prenne ainsi des milliers de formes? Sans unité de types, point d'unité d'efforts pour la réorganisation.

Malheureusement, il est impossible de reconstruire une histoire complète de l'art chrétien primitif. La plus grande partie de ses monumens a été détruite, en Gaule et en Italie, par les Ariens du nord, surtout par les Vandales, et en Orient, par les iconoclastes, suivis des Mongoles et des Mahométans. Par ces barbares, un monde d'art tout entier a disparu. Et ce monde, fondé sur les véritables lois du progrès, avait été grand, peut-être même plus étendu que ne fut jamais depuis la chrétienté; car, sans compter tout l'Occident latin ou civilisé, et la moitié du continent d'Asie, la seule Afrique, alors si florissante, comptait, au temps de saint Augustin, quatre cents évêchés que les fureurs des Donatistes et des Circoncellions commencèrent à ravager, avant même l'arrivée des dévastateurs arabes. Il est vrai que les catacombes de plusieurs centaines de villes d'Europe et d'Orient, jadis puissantes et populeuses, n'ont point encore été explorées : tant les premiers temps du christianisme ne touchent point les chrétiens mêmes!

La seule Rome a soigné avec un peu d'amour, et fait connaître ses monumens : ce sont presque les seuls matériaux avec lesquels puisse se bâtir l'histoire de l'art chrétien primitif.

Or, cet art a, comme la religion qu'il exprime, une triple origine. Le christianisme est sorti de la synagogue, pour al-

ler s'asseoir avec saint Paul à l'académie, et avec saint Pierre au Capitole : ainsi, trois élémens composent son art : l'élément juif ou oriental, l'élément grec et l'élément romain. Ces trois sources mêlent ensemble leurs eaux dès l'origine, mais pourtant, selon que l'une ou l'autre prédomine, elles peuvent représenter trois époques qu'une étude attentive voit se dérouler lentement dans la succession des sept ou huit siècles dont se compose la durée de cette Eglise primitive qu'on pourrait appeler grecque-romaine, par opposition à l'Église romaine-barbare ou germanique du moyen âge.

La distinction et l'étude de ces trois périodes, dont le dénouement donne enfin pour produit le caractère complet de l'art chrétien, nous paraît d'une grande importance.

D'abord, règne de l'allégorie et de la timide parabole, aux temps des persécutions, chaos des élémens de l'art, du chrétien et du païen, se heurtant, durant trois siècles, dans la mêlée, au sein d'une nuit profonde. C'est le premier âge, c'est l'époque judaïque et hiéroglyphique. Le mystère nouveau ne se dévoile encore qu'imparfaitement; un rideau cache le sanctuaire au catéchumène, en même temps que la parabole, enveloppe extérieure, cherche à fixer l'attention de l'âme novice encore sur des vérités inconnues.

L'aversion des chrétiens d'alors, sinon pour l'art en général, du moins pour la sculpture et les tableaux, est un fait très remarquable. Exercer la peinture était un motif d'exclusion pour celui qui aspirait au baptême. Car il fallait que l'esprit vainquît la matière, qu'elle et les arts qui l'animent, mourussent pour renaître plus grands par leur concentricité passionnée et plus universelle par leur propre renoncement.

Tant que l'art demeure sous le poids de cet interdit, c'est une preuve que les peuples ne sont encore que des catéchumènes; pour eux, le culte des idoles ou de la matière n'est pas

encore une chose tellement passée et finie, qu'on ne puisse plus craindre qu'ils n'y retombent. Leur initiation chrétienne n'est pas achevée. Mais la privation des jouissances de l'art, loin d'être, pour ces enfans, une entrave, un despotisme, est le moyen de le faire grandir plus vite dans la liberté de l'esprit. Par l'idolâtrie, ou *culte des symboles* (*idola*), la statue était devenue le vase même contenant la puissance divine. Les mythes avaient absorbé les dogmes, l'imagination avait dévoré l'intelligence, l'art était le seul culte. Le grand saint Paul, qui planait de si haut au dessus de toutes les entraves et observances arides de la lettre, brisa cette union de l'art et du culte, de la forme et de la pensée, cette réclusion de Dieu dans le marbre. Désormais, pour que la divinité y rentre, il faudra que le marbre expie; c'est dans ce sens que les Hébreux, à qui leur loi interdisait de sculpter la figure humaine, étaient, dans l'antiquité, les catéchumènes du Christ, attendant aux portes de son temple que le temps des épreuves fût écoulé, et que le voile se levât à leurs yeux. C'est pourquoi le judaïsme demeure encore puissant durant toute la première période.

Au second âge le génie grec triomphe et règne avec Constantin et ses enfans. En philosophie la vérité devient plus claire et se dégage peu à peu de l'allégorie aux mille voiles; en art le réalisme occidental se développe; mais la liberté de la religion s'altère; d'astucieux empereurs tendent à l'asservir à la politique. Ainsi dans cette période qu'on peut appeler l'âge grec-romain du christianisme, commence à se manifester l'opposition de l'Orient et de l'Occident, apportant l'un la servitude, l'autre la liberté de l'Église et de la conscience humaine. Saint Ambroise de Milan résistant à Théodose et l'obligeant à s'humilier, proclame le premier triomphe de l'esprit sur la force brute.

En art l'hiéroglyphe tend au drame et la réalité succède len-

tement aux figures. Le devoir de formuler avec autorité les croyances fondamentales contre les hérésies grandissantes, fait créer dans les vastes mosaïques des églises romaines un réalisme fort et précis, qui vient combattre la timide allégorie, voile d'Esope, souffrante expression de la pensée esclave.

Au troisième âge les deux élémens, qui s'étaient jusqu'ici combattus sans se désunir, deviennent enfin complétement distincts : le réalisme et le symbole, la liberté et l'esclavage, l'Occident et l'Orient se séparent. Le Grec, sous ses despotes du Bas-Empire, retourne peu à peu à sa mythologie, et les iconoclastes achèvent de le séparer du mouvement catholique ; ses empereurs deviennent ses papes ; pendant qu'en Occident Rome dévastée, devenue un monceau de décombres, grandit par la douleur et la prière de ses pontifes, dans la vraie indépendance, devient reine spirituelle, ouvre dans l'art comme dans la société le grand combat de la personnalité et du réalisme, dont les conciles et les Pères de l'Église donnent solennellement le signal, par leurs décrets contre les antiques symboles révérés jusqu'à ce moment. Rome, opprimée sous les barbares, triomphe d'eux par sa pensée, et finit par leur imposer Charlemagne, qui met la légalité à la place de l'anarchie. Mais en provoquant la formation hors d'elle de cet empire à la fois juridique et militaire, Rome avait en quelque sorte, comme le pélican du désert, déchiré ses propres entrailles pour nourrir ses enfans dans le Christ. Forcée de laisser à ces grossiers Germains le glaive, comme dernier reste de leur idolâtrie, elle jette au moins parmi eux le vrai glaive, celui de la parole ; et ouvrant aux rois du Nord qui viennent la visiter, toutes ses catacombes, elle laisse emporter et disperser à travers l'Europe les cendres de ses martyrs, espérant qu'elles seront fécondes.

Ainsi l'Eglise primitive avec ses monumens disparaît, s'im-

molant à l'avenir, entrant dans la barbarie pour la fondre et la transformer, et donner naissance au moyen âge.

3. Des types.

Or, durant ces trois périodes successives dont se compose la première triade historique du christianisme, l'humanité moderne tâtonne, il est vrai, ignorant sa route, mais elle marche pourtant. Et dans l'art, quoiqu'il n'y ait encore que des pressentimens, des formes vagues et souffrantes, la pensée n'en donne pas moins son empreinte, pose les types qui devront être développés de siècle en siècle, et proclame l'histoire comme étant désormais la seule source du beau, parce qu'elle renferme en elle tous les symboles accomplis. D'où il résulte que l'art nouveau n'est que le développement de l'art antique, purifié, baptisé aux catacombes. Ainsi *classique* et *romantique* sont des termes faux qu'on a bien fait de rejeter enfin.

L'art est un et indivisible dans son progrès, non interrompu depuis le commencement de l'histoire. Le gothique n'est que le fruit du romain, fils de la Grèce, fille de l'Orient.

On voit l'embryon de Raphaël dans les cryptes vaticanes, qui sont le dernier reflet des fresques d'Herculanum. Tout se donne la main dans l'humanité comme dans la nature. Mais l'enthousiasme pour le moyen âge empêche bien des gens consciencieux de se former sur l'art moderne des idées tout-à-fait pures en remontant aux vraies origines, qui ne sont là que revêtues d'une seconde enveloppe locale et passagère. Le besoin de merveilleux, propre à tous les peuples enfans, y refoule la réalité historique, qui ne peut surgir dans sa majesté. Et ce-

pendant *rien n'est beau que le vrai.* Le merveilleux de poésie et d'art, fondé sur l'anachronisme, n'enfante qu'une beauté d'illusion, dont l'apparence peut séduire, mais qui n'a rien de réel. Le grand anachronisme du moyen âge commencé par Giotto est donc, comme la féerie de ces temps, un reste du paganisme et de l'Orient. Malgré ses ravissantes beautés de détail, elle n'a pour base que le symbole pétrifié et l'antique mensonge des sens. Il faut l'exclure de l'art à venir.

L'époque gothique, en développant les types primitifs, leur a imprimé une grâce d'expression, une naïveté exquise, une humilité, une douceur mariées à une indomptable fierté, à une verve divine qu'on ne retrouve nulle part ailleurs. Mais l'esthétique manquait à ces siècles gigantesques. Ils n'avaient nuls principes d'art reconnus, si ce n'est celui de l'inspiration personnelle et d'une indépendance sans bornes. Ils étaient chrétiens sans en avoir la conscience, car ils se proposaient au contraire l'imitation de l'antiquité, ils perfectionnaient ou dénaturaient les types sans le savoir. Aussi plus d'une fois un dévergondage étrange est venu sur nos façades gothiques célébrer ses saturnales. Il faut donc remonter plus haut vers des ondes moins agitées, il faut aller jusqu'à la source. Car nous n'avons plus d'autre moyen de progresser qu'en nous plaçant dans la complète splendeur du vrai, en nous proposant pour but le développement des types traditionnels.

En effet il y a dans un œuvre trois choses : le sujet, la conception, l'expression, ou l'ordre d'obéissance à la loi universelle, exprimée par un type, l'ordre de liberté embrassant le sujet sous un point de vue originel et propre, et enfin l'ordre d'exécution luttant avec le type informe pour l'individualiser, et mettre d'accord la loi et la liberté. Car changer le type général et consacré, c'est introduire l'anarchie, c'est détruire l'art par sa racine. Sous le point de vue du sujet et de la matière,

l'artiste n'est qu'historien, n'est que passif, il doit recevoir tous les types comme des faits; reste ensuite à chacun le droit de les développer par son activité propre, de les idéaliser d'une manière à part et nouvelle.

Si les Grecs conservaient avec un inviolable respect les types une fois établis de leurs fabuleuses divinités, à combien plus forte raison ne devons-nous pas garder ceux de nos libérateurs? Car ceux-là ne sont plus de vains hiéroglyphes, personnifications allégoriques d'une idée arbitraire et sans réalité extérieure. Pour nous le beau idéal gît dans la personne même de l'homme qui par le Christ est en quelque sorte devenu Dieu. L'art moderne s'appuie donc essentiellement sur le portrait et l'imitation de la nature, mais sainte et purifiée, en communion avec Dieu, mais ne servant qu'à glorifier les types inviolables, universels. Sans eux point de direction philosophique pour l'artiste, et par conséquent point de préservatif contre la *manière*, qui est la substitution d'un canon imparfait d'une école au canon historique général. Mais le type doit progresser, car il n'est que la momie, l'enveloppe, le voile de l'âme et de la vie. Dans l'art antique tout était préfixé, conventionnel; chaque fait, chaque caractère avait en quelque sorte son moule; l'athlète grec frappé à mort ne pouvait pas même en ce dernier instant négliger la formule canonique du beau, il fallait qu'il tombât avec grâce. Depuis l'affranchissement il n'en peut plus être ainsi. Tout canon, tout archétype doit se subordonner au bon sens général comme aux besoins locaux. Car l'amour comme une providence surmonte dans le christianisme toute loi qu'il subordonne au convenable et à l'utile, afin de l'empêcher de devenir fatalité ou pratique purement pharisienne.

Mais la loi pourtant existe, il ne faut jamais la nier complétement. Elle existe non seulement pour le type, mais même pour le costume, qui doit être le reflet des temps et des lieux.

C'est pourquoi Raphaël fut coupable, car pour toutes ses madones il prit des types différens ; et au lieu de développer les anciens portraits transmis depuis l'origine , il copia des modèles vivans, qui, quelque beaux et gracieux qu'ils fussent, n'offraient pourtant aucun trait de la figure idéale de Marie. En cela Raphaël cesse d'être le divin maître. Il retombe dans le grand abîme de l'anachronisme féodal.

Cependant il restitua la nature dans ses droits ; mais il négligea de la renouer complétement au divin, qu'il prit comme Giotto pour le conventionnel et le symbolisme, tandis qu'il est l'opposé, c'est-à-dire la source unique de toute réalité. Mais du moins il observa le costume historique des premiers temps chrétiens que Giotto avait complétement rejeté. Aussi par lui l'art était devenu comme une partie du mobilier des seigneurs, tout le passé avait revêtu les mœurs féodales. Marie ne fut plus qu'une châtelaine de haut lignage, Jésus même devint un suzerain : c'était blasphêmer contre les faits. Aujourd'hui l'imitation des ouvrages d'art du moyen âge, où l'Église était nouée avec l'état, le chevalier avec le prêtre, l'église avec le château, serait la plus pauvre tendance. Car l'Église aujourd'hui, de force ou de gré, se sépare de l'état, le noble du prêtre, le trône de l'autel. Vouloir répéter dans l'art cette union incompatible, tant que l'ordre militaire n'aura pas subi sa seconde transformation, ce serait chercher l'esclavage, aspirer au schisme, retourner à Bysance parfait modèle de cette union des deux ordres dans une commune soumission à la force. Mais par l'avénement du Christ le génie grec, qui durant tant de siècles avait été le véhicule du progrès, s'est trouvé le côté arriéré de l'humanité. Pour nous la Grèce est devenue l'Orient et le crépuscule, elle qui dans l'antiquité réalisait l'Occident, et portait le flambeau à la lumière duquel l'Egypte, la Perse et l'Inde débrouillaient leurs masses informes.

L'art néo-grec ou oriental, saisi par le schisme, est donc resté immobile au berceau chrétien, toujours rêvant de ses anciens dieux. L'art occidental ou romain est seul la souche du progrès. Rome et Bysance, liberté et servitude, catholicisme et schisme, nord et midi, dans la lutte de ces deux forces gît toute l'histoire des triomphes ou des chutes de l'humanité moderne.

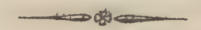
C'est pourquoi nous croyons que l'art, comme la science, pour être féconds et universels, ont besoin d'être romains dans leurs bases. Catholique ou progressif, et romain, sont deux mots indissolublement unis. Quand même Rome disparaîtrait du globe, sa pensée ne peut mourir, et nul peuple sans s'y rattacher ne fera rien qui dure sur la terre.

Rome, c'est la primitive église. Immobile comme un terme, ou comme une prière debout, les bras levés du haut de ses sept monts, elle invoque le Seigneur pour les peuples, ses enfans, qui combattent dans la plaine, et marchent de conquête en conquête, les yeux toujours fixés sur le phare de Saint-Pierre.

Or un seul caractère, à travers ces développemens successifs de la civilisation chrétienne, demeure indélébile, c'est le spiritualisme. Par lui l'artiste se transforme en victime comme le Christ, et rappelant en quelque sorte la matière du mutisme des anciens à la parole, il continue, il prolonge l'action du Rédempteur dans le monde inorganique et dans le monde des sens. Les plus anciens essais de l'art chrétien s'inspirent uniquement de cette pensée : partout se répète le sacrifice, dans Jonas livré au Léviathan, dans les trois enfans de la fournaise, dans Daniel parmi les lions. De même que l'âme chrétienne semblait ne s'ouvrir alors que pour verser des bénédictions sur la terre, en expiation des blasphêmes et des cris de rage de l'idolâtrie expirante, de même l'art primitif du christianisme est tout entier prière et soupir. C'est au milieu du plus ardent ascétisme dont l'histoire humaine ait gardé mémoire, que le monde

moderne s'enfante. Mais la prière et l'action n'apparaissent plus séparées comme en Orient. *Marthe* et *Marie* sont sœurs; dans cette union des deux vies extérieure et intérieure gît le principe chrétien. Toujours les deux sœurs prient et agissent pour obtenir la résurrection de Lazare, la vieille humanité morte, ensevelie dans le souterrain de pierres ou la prison des sens. Incessamment elles tendent les mains au ciel, pour changer en pureté sa corruption, et sa mort en vie incorruptible.

Nulle part nous n'avons trouvé cette époque primitive de l'art chrétien aussi admirablement saisie que dans un ouvrage récent, espèce de drame dont nous citerons ici le dénouement.



4. La Prière ou le chemin pour aller à Dieu.

Séraphita fit ses adieux à la terre, comme un prisonnier regarde son cachot, avant de le quitter à jamais..... encore voilée par la chair, son âme rayonnait à travers son voile en le blanchissant de jour en jour. Les progrès de l'esprit qui minait la dernière barrière par laquelle il était séparé de l'infini s'appelaient une maladie; l'heure de la vie était nommée la mort........

Si vous voulez habituer vos pieds à marcher dans le chemin qui mène à Dieu, sachez bien que les commencemens sont rudes, dit cette âme endolorie. Dieu veut être cherché pour lui-même, en ce sens il est jaloux, il vous veut tout entier. Mais quand vous vous êtes donné à lui, jamais il ne vous abandonne... son palais, ses trésors, son sceptre rien n'est gardé; il dit à tous : Prenez les!

Mais il faut vouloir y aller,..... renoncer à ses projets, dire

adieu à ses amis..... car vous ne reviendrez pas plus que les martyrs en marche vers le bûcher ne retournaient au logis.... Faites pour Dieu ce que vous faisiez pour vos desseins ambitieux, ce que vous faites en vous vouant à un art, ce que vous avez fait quand vous aimiez une créature plus que lui, ou quand vous poursuiviez un secret de la science humaine. Dieu n'est-il pas la science même, l'amour même, la source de toute poésie ?

Tous les êtres passent une première vie dans la sphère des instincts, où ils travaillent à reconnaître l'inutilité des trésors terrestres après s'être donné mille peines pour les amasser. Combien de temps vit-on dans ce premier monde avant d'en sortir préparé pour recommencer d'autres épreuves dans la sphère des abstractions, où la pensée s'exerce en de fausses sciences, où l'esprit se lasse enfin de la parole humaine. Car, la matière épuisée, vient l'esprit. Combien de formes l'être promis au ciel a-t-il usées avant d'en venir à comprendre le prix du silence et de la solitude qui sont les parvis des mondes spirituels ? Après avoir expérimenté le vide et le néant, les yeux se tournent vers le bon chemin.... le dévouement pour la créature apprend le dévouement pour le créateur.... l'amour, ses mille martyres, son angélique espoir, ses joies suivies de douleurs, sa patience, sa résignation excitent l'appétit des choses divines. Après vient la vie où l'on cherche en silence les traces de la parole, où l'on devient humble et charitable. Puis la vie où l'on désire. Enfin la vie où l'on prie. Là est l'éternel midi, là sont les fleurs, là est la moisson !....... Quand un être a tracé droit son premier sillon, il lui suffit pour assurer les autres. Une seule pensée creusée, une voix entendue..... change à jamais votre âme. Tout aboutit à Dieu, il est donc bien des chances pour le trouver en allant droit son chemin.

Quand arrive le jour heureux où vous mettez le pied dans

le chemin, et que commence votre pélerinage, la terre n'en sait rien, elle ne vous comprend plus, vous ne vous entendez plus, elle et vous. Les hommes qui arrivent à la connaissance de ces choses, et qui disent quelques mots de la *parole vraie,* ceux-là ne trouvent nulle part où reposer leur tête, ceux-là sont poursuivis comme bêtes fauves, et périssent souvent sur les échafauds à la grande joie des peuples assemblés, tandis que les anges leur ouvrent les portes du ciel. Votre marche sera donc un secret entre vous et Dieu, comme l'amour est un secret entre deux cœurs. Vous serez le trésor enfoui, sur lequel passent les hommes affamés d'or, sans savoir que vous êtes là. Votre existence devient alors incessamment active, chacun de vos actes a un sens qui se rapporte à Dieu, comme dans l'amour vos actions et vos pensées sont pleines de la créature aimée ; mais l'amour et ses plaisirs bornés par les sens est une imparfaite image de l'amour infini..... toute joie terrestre est suivie d'angoisses..... mais ici Dieu transforme notre misère en délices, alors la joie se multiplie par elle-même.... Vous sentez Dieu près de vous, en vous,..... il vous désintéresse de la terre pour vous-même et vous y intéresse pour lui-même en vous laissant exercer son pouvoir, vous faites en son nom les œuvres qu'il inspire, vous séchez les larmes ; vous agissez pour lui, vous n'avez plus rien en propre, vous aimez comme lui les créatures d'un inextinguible amour. Vous les voudriez toutes en marche vers lui, comme une véritable amante voudrait voir tous les peuples du monde obéir à son bien-aimé. La dernière vie, celle en qui se résument les autres, où tendent toutes les forces..... est la vie de la *Prière*. Qui vous fera comprendre la grandeur, les majestés, les forces de la *Prière ?....* Il est des créatures privilégiées, les prophètes, les voyans, les messagers, les martyrs, tous ceux qui souffrirent pour la parole ou qui l'ont pro-

clamée ; ces âmes franchissent d'un bond les sphères humaines et s'élèvent tout-à-coup à la *Prière*.....

Soyez un de ces êtres pleins de force, de vouloir et d'amour... que la soif de Dieu vous saisisse ! courez à lui comme le cerf altéré à la fontaine ; le désir vous armera de ses ailes ; les larmes, ces fleurs du repentir, seront comme un baptême céleste d'où sortira votre nature purifiée. Elancez-vous du sein de ces ondes dans la *Prière*.....

Ainsi s'opérera la séparation nécessaire entre la matière qui vous a si long-temps environnée de ses ténèbres et l'esprit qui naît en vous et vous illumine, car il fera alors clair en votre âme..... Le poète exprime, le sage médite, le juste agit ; mais celui qui se pose au bord des mondes divins prie, et sa prière est à la fois parole, pensée, action..... elle achève la nature, en découvrant l'esprit et sa marche ; blanche et lumineuse fille de toutes les vertus humaines, arche d'alliance entre la terre et le ciel, douce compagne qui tient du lion et de la colombe, la prière vous donnera la clef des cieux. Hardie et pure comme l'innocence, forte comme tout ce qui est un et simple, cette belle reine invincible s'appuie sur le monde matériel, dont elle s'est emparée ; car semblable au soleil elle le presse par un cercle de lumière. L'univers appartient à qui veut, à qui sait, à qui peut prier..... Fruit du développement laborieux, progressif..... de la parole,.... la prière est le dernier culte..... En acquérant la faculté de prier sans lassitude,.... votre nature spiritualisée est bientôt investie de la puissance. Comme un vent impétueux, comme la foudre, elle traverse tout et participe au pouvoir de Dieu : vous avez l'agilité de l'esprit, en un instant vous vous rendez présent dans toutes les régions, vous êtes transporté comme la parole même d'un bout du monde à l'autre.... En cet état vous sentirez votre intelligence se déve-

lopper, grandir, et sa vue atteindre à des distances prodigieuses ; il n'est en effet ni lieu ni temps pour l'esprit ; l'espace et la durée sont des proportions créées pour la matière..... Quoique sans mouvement extérieur, néanmoins tout est action dans la prière, mais action vive.... force invisible et pure. Elle descend partout comme la lumière, et donne la vie aux âmes qui se trouvent sous ses rayons, comme la nature est sous le soleil.... Une fois que vous avez éprouvé les délices de l'ivresse divine, engendrée par vos travaux intérieurs, alors tout est dit ! Une fois que vous tenez le sistre sur lequel on chante Dieu, vous ne le quittez plus. De là vient la solitude où vivent les esprits angéliques, et leur dédain de ce qui fait les joies humaines. Je vous le dis, ils sont retranchés du nombre de ceux qui doivent mourir ; s'ils entendent leur langage, ils ne comprennent plus leurs idées, ils s'étonnent de leurs mouvemens, de ce que l'on nomme politique, lois matérielles et société ; pour eux plus de mystère, il n'y a plus que des vérités.

Ceux qui sont arrivés au point où leurs yeux découvrent la *porte sainte*.... ceux-là se taisent, attendent et souffrent leurs dernières luttes. La plus difficile est la dernière. La vertu suprême est la résignation. Être en exil et ne pas se plaindre, n'avoir plus de goût aux choses d'ici-bas et sourire, être à Dieu et rester parmi les hommes !..... La résignation est le fruit qui mûrit à la porte du ciel.

Combien est puissant et beau le sourire calme et le front pur de la créature résignée ! Radieuse est la lueur dont son front est paré ! qui vit dans son air devient meilleur..... Elle dresse l'oreille comme le chien fidèle qui attend le maître. Plus forte que l'amour, plus vive que l'espérance, plus grande que la foi, elle... secoue par momens la lumière dont ses cheveux sont chargés et l'on voit, elle parle et l'on entend, et tous se disent : Miracle ! Souvent elle triomphe au nom de Dieu, et les

hommes épouvantés la renient et la mettent à mort : elle dépose son glaive au bûcher, après avoir sauvé les peuples. Combien d'anges pardonnés sont passés du martyre au ciel ! Sinaï, Golgotha ne sont pas ici ou là, l'ange est crucifié dans tous les lieux, dans toutes les sphères : les soupirs arrivent à Dieu de toutes parts ; la terre où nous sommes est un des épis de la moisson. L'humanité est une des espèces dans le champ immense où se cultivent les fleurs du ciel ; partout Dieu est semblable à lui-même, et partout en priant il est facile d'arriver à lui.

. . . .

L'*Esprit* frappe à la *porte sainte.* — Que veux-tu ? répondit un chœur dont l'interrogation retentit dans les mondes. —Aller à Dieu ! —As-tu vaincu ? — J'ai vaincu la chair par l'abstinence, j'ai pleuré mon fiel, j'ai vaincu la fausse parole par le silence, j'ai vaincu la fausse science par l'humilité, j'ai vaincu l'orgueil par la charité, j'ai vaincu la terre par l'amour.....

Un voile tomba.... des myriades d'anges accoururent tous du même vol, sans confusion, tous pareils, tous dissemblables, simples comme la rose des champs, immenses comme les mondes... Ils ensemencèrent l'infini de leur présence... Le scintillement de leurs diadêmes s'alluma dans les espaces... Aussitôt, comme si toutes les flèches d'un carquois s'élançaient ensemble... l'hymne des esprits se propagea dans tous ses modes :

Salut à qui monte vivant ! Viens, fleur des mondes, diamant sorti du feu des douleurs ! perle sans tache, désir sans chair ! lien nouveau de la terre et du ciel ! Sois lumière, esprit vainqueur ! triomphateur de la terre, prends ton diadême ! sois à nous !

Notre but, en nous laissant entraîner à une aussi longue citation, a été de caractériser d'une manière plus poétique et plus forte que nous n'aurions pu le faire par nous-mêmes, le génie de la vie chrétienne. Bien que nous n'approuvions nullement les idées théologiques de Swedenborg, dont M. de Balzac s'est fait dans son *livre mystique* l'éloquent interprète, le fond de ce passage nous semble d'une profonde vérité. Le christianisme est tout entier une prière d'actions de grâces. Tout vrai chrétien doit être un orans, debout sur la terre, agissant et parlant, pour que la chair et le sang reçoivent en eux l'esprit d'amour, et que de plus en plus les ténèbres s'illuminent. Mais l'humanité arrivée à la prière, c'est-à-dire au sommet du christianisme, ne peut plus être souillée par aucune passion terrestre, ni, par conséquent, esclave de la contrainte corporelle. Elle laisse ce monde de fange à ceux qui sont de fange; le pouvoir militaire existe toujours, mais elle n'a plus rien de commun avec lui. Les corps sont à l'épée, les âmes sont à Dieu! *quæ sunt Cæsaris Cæsari, et quæ sunt Dei Deo.* Aucune souveraineté matérielle, pas même celle du peuple, ne peut plus s'exercer que sur le corps. L'âme chrétienne, par la prière, s'élève, libre, au dessus de toute entrave; les cachots, les forteresses, ne sont plus pour elle qu'un vain mot. Laissez l'épée dans sa folie se débattre avec elle-même; il faudra bien qu'elle se rouille.

Et quand même elle devrait encore avoir quelques derniers beaux jours, le monde surnaturel est désormais au dessus de ses atteintes; y attirer ceux qui souffrent, c'est mériter bien d'eux. Telle paraît être la conviction des plus grands génies du siècle, tous d'accord à demander la liberté totale de la pensée, et la séparation de l'Église d'avec les gouvernemens matériels. Ainsi, le monde, pour se réorganiser, retourne à l'état primitif de la société moderne. Car, malgré que l'humanité ne re-

vienne jamais sur ses pas, il n'en est pas moins vrai que tout en accomplissant, comme un astre déchu, sa lente réascension vers Dieu, chaque époque progressive trace son cercle agrandi, en le modelant sur le cercle inférieur. Ainsi la synthèse chrétienne à son origine se mirait dans le judaïsme, et y trouvait à chaque nouvel élan son principe générateur. Donc, lorsque dans sa majestueuse spirale, pareil à l'aigle qui plane sur l'abîme, l'esprit humain s'arrête au sommet de son dernier cercle, et se prépare dans la tempête à en tracer un nouveau, il correspond précisément au point de naissance du cercle inférieur, le sonde du regard, et puise dans les origines de cet organisme disparu de nouveaux germes plus parfaits. N'est-ce pas le moment où nous sommes ?

L'étude de la primitive Église semble donc aujourd'hui plus importante que jamais. C'est ce qui nous détermine à publier prochainement la première de nos trois trilogies sur l'art chrétien, convaincus que cette époque doit fournir les principes d'où l'Europe future tirera ses nouvelles destinées. Car, qui oserait renfermer dans les trois cercles accomplis, l'histoire définitive du génie et de l'art, enfans du Calvaire ? Loin de quiconque la pensée de les soumettre à un développement irrévocable et fatal, et de borner leur fécondité à deux mille ans !

L'astre chrétien n'aura point de couchant. Sous sa lumière on ne calcule plus les périodes... Qui sait combien durera le mystère de Dieu, avant qu'il se transforme ? Cent mille ans peut-être !..... Car le Christ est notre espoir.

Gloire à lui dans le passé !

Gloire à lui dans l'avenir !

TABLE DES MATIÈRES.

IV. DES ÉPOQUES DE L'ART.

V. DE L'ART AU XIXe SIÈCLE.

VI. CONCLUSIONS SUR LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR DE L'ART CHRÉTIEN.

FIN DE LA TABLE.

NOTE CORRECTIVE

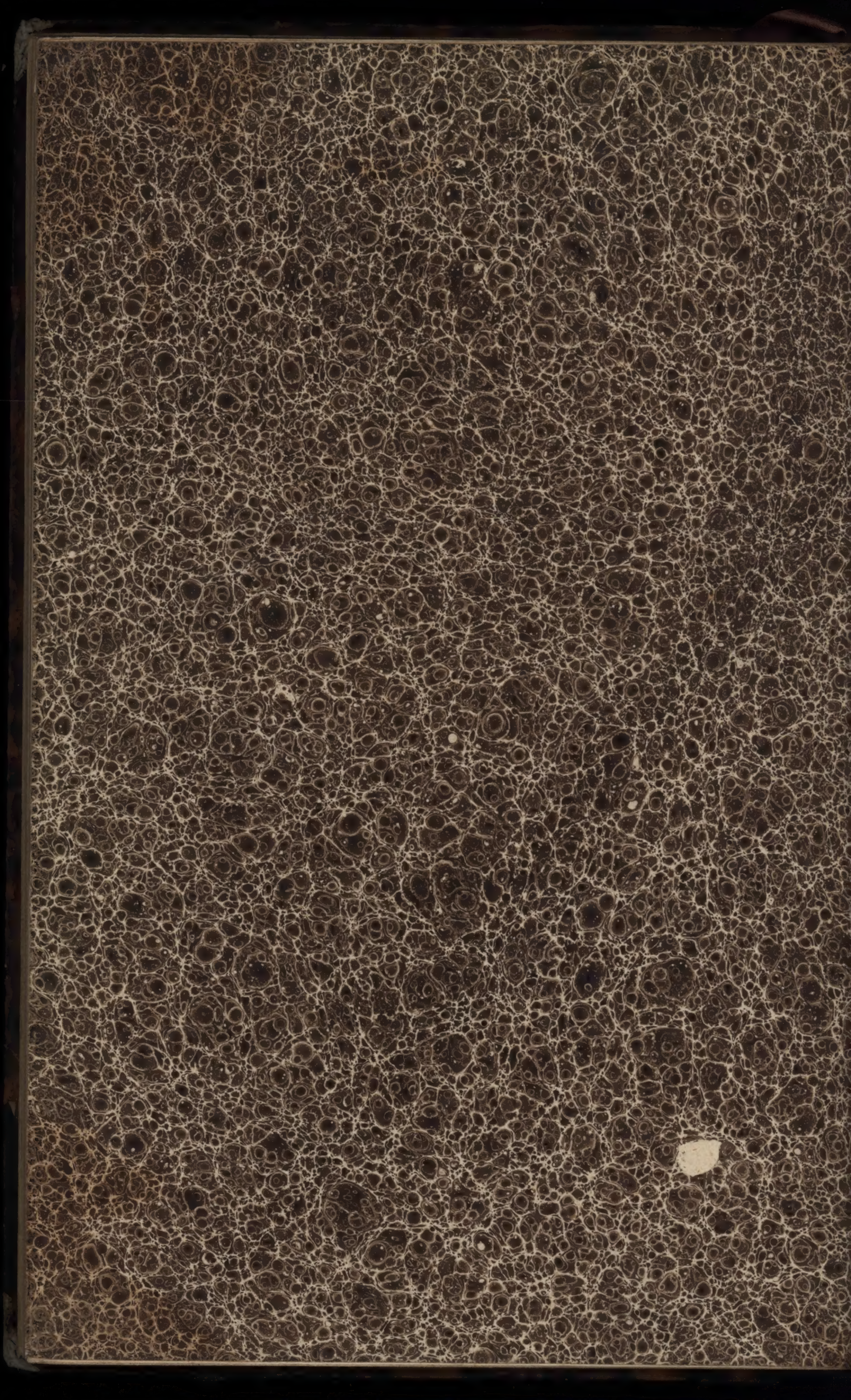
Concernant la peinture sur verre et l'emploi des fonds d'or dans la fresque.

De nouvelles verrières à peintures historiques, récemment exposées à Munich, et que nous avons vues postérieurement à l'impression de ce livre, nous obligent de nous modifier sur l'étendue d'action permise à ce genre de peinture. Les sept grandes fenêtres, commandées par le roi de Bavière, pour orner le chœur de la nouvelle église gothique qu'il fait bâtir au faubourg de l'*Au*, offrent dans une série de tableaux, à personnages souvent de grandeur naturelle, l'histoire de Marie et de Jésus, exécutée avec une telle pureté de dessin, une telle beauté de perspective, une si habile ordonnance, une si totale universalité d'effets, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître que ces vitraux satisfont complétement à toutes les conditions exigées pour la grande peinture historique. Aucun des vitraux jusqu'ici connus et admirés ne peut donner l'idée de la perfection à laquelle sont arrivés les peintres verriers de Bavière. Les travaux français de la manufacture de Sèvres, qui ne sont malheureusement pas de nature à faire concevoir de hautes espérances, nous avaient induit en erreur sur cette branche si importante de l'art.

Il en est de même de l'emploi des fonds d'or, dont nous n'avions jugé que par les essais maladroits qu'on en a faits à Paris, à Vienne, à Rome, et qui sont réellement capables d'en dégoûter l'artiste. Mais Munich en a su tirer un parti bien différent. L'église de la cour ou la chapelle byzantine, dite Aller-Heiligen-Kapelle, avec ses voûtes en coupoles et ses absides romanes, est entièrement peinte à fond d'or par Henri Hesz, l'heureux rival de Cornelius, qui dans ses cercles radieux d'apôtres, ses symboles apocalyptiques et ses scènes des miracles de Jésus, remonte au berceau même de la tradition chrétienne, pour en prendre ce qu'elle a de plus sacré, de plus solennel, et l'unir à une beauté de formes quelquefois digne de Raphaël. Mais ce qui fait le charme principal de ces peintures, ce qui cause à leur vue un frisson involontaire comme devant une révélation nouvelle, inattendue, du beau idéal chrétien, c'est le fond d'or. Du sein de cette atmosphère lumineuse, les personnages ressortent au point qu'on dirait des statues; tout s'élance avec un relief prodigieux. L'action même s'anime, il semble voir aux voûtes des bouches qui prient, des yeux qui s'ouvrent et scintillent, grâce à la magie du fond d'or.

ERRATA.

Pages.	Lignes.	
vi	19	Au lieu de : Rome de la *primitive*, lisez Rome de la *primitive église*.
xvi	7	Le *Suédois italianisé*, lisez le *Danois italienisé*.
xvi	25	Dans une autre feuille *on offrira* le buste même du Christ, lisez *on a offert*. Ce buste est la deuxième lithographie du vol.
14	1	Troisième élément et *troisième âge de l'expression et de la couleur*, lisez *troisième âge. De l'expression*, etc.
46	18	Ce n'est plus le *chaos ; la Nyx ou l'Erebos, le bien ou le mal* se sont dégagés, lisez *ce n'est plus le chaos, la Nyx ou l'Erebos* : le bien et le mal se sont dégagés.
77	7	L'édifice du moyen âge s'était *formé* dans sa clef de voûte, lisez *fermé*.
85	28	*Elle dit* à l'homme, lisez *elles disent*.
120	5	*Nous voici au dernier terme où pourrait aller désormais la civilisation*, lisez *nous voici au dernier terme. Où pourrait aller désormais la civilisation*.....?
128	24	*Roma*, lisez *Rome*.
132	14	*Nüruberg*, lisez *Nürenberg*.
177	19	*Brevett*, lisez *Revell*.
178	27	*Kleuze*, lisez *Klenze*.
193	3	Ingres... *son Christ et son Pierre*, lisez *son Christ et saint Pierre*.
218	20	Principes *indivisables*, lisez *indivisibles*.
225	28	Des langes *bysantins*, lisez *byzantines*.
237	1	*Metza*, lisez *Metzu*.
252	22	L'architecture avec *ses mille yeux* de perspective, lisez *ses mille jeux*.
273	15	Les *notions* du mal et de l'erreur... ne périssent pas plus que les *notions* du bien..., lisez *nations*.
276	13	*Panthéon*, lisez *Parthenon*.
289	20	*Arrivé aux premiers siècles*, l'esprit..., lisez *au contraire, arrivé aux premiers siècles*.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00690 8848

